Anna Claudia Soares

O Gabinete do Dr. Tim Burton: Estilo e Expressionismo Alemão em *Vincent* (1982) e *A Noiva Cadáver* (2005)

Atena
Editora
Ano 2021

Anna Claudia Soares

O Gabinete do Dr. Tim Burton: Estilo e Expressionismo Alemão em *Vincent* (1982) e *A Noiva Cadáver* (2005)

Atena
Editora
Ano 2021

Editora Chefe
Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira
Assistentes Editoriais
Natalia Oliveira
Bruno Oliveira
Flávia Roberta Barão
Bibliotecária
Janaina Ramos
Projeto Gráfico e Diagramação
Natália Sandrini de Azevedo
Camila Alves de Cremo
Luiza Alves Batista
Maria Alice Pinheiro
Imagens da Capa
Shutterstock
Edição de Arte
Luiza Alves Batista
Revisão
A Autora

2021 *by Atena Editora*
Copyright © Atena Editora
Copyright do Texto © 2021 Os autores
Copyright da Edição © 2021 Atena Editora
Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial
Ciências Humanas e Sociais Aplicadas
Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná
Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília

Atena Editora
Ano 2021

Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant'Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Profª Drª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Ciências Agrárias e Multidisciplinar
Prof. Dr. Alexandre Igor Azevedo Pereira – Instituto Federal Goiano
Prof. Dr. Arinaldo Pereira da Silva – Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará
Prof. Dr. Antonio Pasqualetto – Pontifícia Universidade Católica de Goiás
Profª Drª Carla Cristina Bauermann Brasil – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Cleberton Correia Santos – Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Drª Diocléa Almeida Seabra Silva – Universidade Federal Rural da Amazônia
Prof. Dr. Écio Souza Diniz – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Fágner Cavalcante Patrocínio dos Santos – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Prof. Dr. Jael Soares Batista – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Jayme Augusto Peres – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Prof. Dr. Júlio César Ribeiro – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Profª Drª Lina Raquel Santos Araújo – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Pedro Manuel Villa – Universidade Federal de Viçosa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Talita de Santos Matos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Tiago da Silva Teófilo – Universidade Federal Rural do Semi-Árido
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas

Atena Editora
Ano 2021

Ciências Biológicas e da Saúde
Prof. Dr. André Ribeiro da Silva – Universidade de Brasília
Profª Drª Anelise Levay Murari – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Benedito Rodrigues da Silva Neto – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Daniela Reis Joaquim de Freitas – Universidade Federal do Piauí
Profª Drª Débora Luana Ribeiro Pessoa – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Douglas Siqueira de Almeida Chaves – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Edson da Silva – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Profª Drª Elizabeth Cordeiro Fernandes – Faculdade Integrada Medicina
Profª Drª Eleuza Rodrigues Machado – Faculdade Anhanguera de Brasília
Profª Drª Elane Schwinden Prudêncio – Universidade Federal de Santa Catarina
Profª Drª Eysler Gonçalves Maia Brasil – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Prof. Dr. Ferlando Lima Santos – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Fernanda Miguel de Andrade – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Dr. Fernando Mendes – Instituto Politécnico de Coimbra – Escola Superior de Saúde de Coimbra
Profª Drª Gabriela Vieira do Amaral – Universidade de Vassouras
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Helio Franklin Rodrigues de Almeida – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Iara Lúcia Tescarollo – Universidade São Francisco
Prof. Dr. Igor Luiz Vieira de Lima Santos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Jefferson Thiago Souza – Universidade Estadual do Ceará
Prof. Dr. Jesus Rodrigues Lemos – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Jônatas de França Barros – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. José Max Barbosa de Oliveira Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Luís Paulo Souza e Souza – Universidade Federal do Amazonas
Profª Drª Magnólia de Araújo Campos – Universidade Federal de Campina Grande
Prof. Dr. Marcus Fernando da Silva Praxedes – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Maria Tatiane Gonçalves Sá – Universidade do Estado do Pará
Profª Drª Mylena Andréa Oliveira Torres – Universidade Ceuma
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federacl do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Paulo Inada – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Rafael Henrique Silva – Hospital Universitário da Universidade Federal da Grande Dourados
Profª Drª Regiane Luz Carvalho – Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino
Profª Drª Renata Mendes de Freitas – Universidade Federal de Juiz de Fora
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Welma Emidio da Silva – Universidade Federal Rural de Pernambuco

Ciências Exatas e da Terra e Engenharias
Prof. Dr. Adélio Alcino Sampaio Castro Machado – Universidade do Porto
Profª Drª Ana Grasielle Dionísio Corrêa – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Prof. Dr. Carlos Eduardo Sanches de Andrade – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Carmen Lúcia Voigt – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Cleiseano Emanuel da Silva Paniagua – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Prof. Dr. Douglas Gonçalves da Silva – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Profª Drª Érica de Melo Azevedo – Instituto Federal do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Fabrício Menezes Ramos – Instituto Federal do Pará
Profª Dra. Jéssica Verger Nardeli – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
Prof. Dr. Juliano Carlo Rufino de Freitas – Universidade Federal de Campina Grande

Atena Editora
Ano 2021

Profª Drª Luciana do Nascimento Mendes – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Marques – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Dr. Marco Aurélio Kistemann Junior – Universidade Federal de Juiz de Fora
Profª Drª Neiva Maria de Almeida – Universidade Federal da Paraíba
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Priscila Tessmer Scaglioni – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Sidney Gonçalo de Lima – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista

Linguística, Letras e Artes
Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará
Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo
Profª DrªFernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo,
Prof. Dr. Fabiano Tadeu Grazioli – Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná
Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará
Profª Drª Sandra Regina Gardacho Pietrobon – Universidade Estadual do Centro-Oeste
Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Conselho Técnico Científico
Prof. Me. Abrãao Carvalho Nogueira – Universidade Federal do Espírito Santo
Prof. Me. Adalberto Zorzo – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza
Prof. Dr. Adaylson Wagner Sousa de Vasconcelos – Ordem dos Advogados do Brasil/Seccional Paraíba
Prof. Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva – Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí
Profª Ma. Adriana Regina Vettorazzi Schmitt – Instituto Federal de Santa Catarina
Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais
Prof. Me. Alexsandro Teixeira Ribeiro – Centro Universitário Internacional
Profª Ma. Aline Ferreira Antunes – Universidade Federal de Goiás
Profª Drª Amanda Vasconcelos Guimarães – Universidade Federal de Lavras
Prof. Me. André Flávio Gonçalves Silva – Universidade Federal do Maranhão
Profª Ma. Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa
Profª Drª Andreza Lopes – Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento Acadêmico
Profª Drª Andrezza Miguel da Silva – Faculdade da Amazônia
Profª Ma. Anelisa Mota Gregoleti – Universidade Estadual de Maringá
Profª Ma. Anne Karynne da Silva Barbosa – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Antonio Hot Pereira de Faria – Polícia Militar de Minas Gerais
Prof. Me. Armando Dias Duarte – Universidade Federal de Pernambuco
Profª Ma. Bianca Camargo Martins – UniCesumar
Profª Ma. Carolina Shimomura Nanya – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Carlos Antônio dos Santos – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Me. Carlos Augusto Zilli – Instituto Federal de Santa Catarina
Prof. Me. Christopher Smith Bignardi Neves – Universidade Federal do Paraná
Profª Drª Cláudia de Araújo Marques – Faculdade de Música do Espírito Santo
Profª Drª Cláudia Taís Siqueira Cagliari – Centro Universitário Dinâmica das Cataratas
Prof. Me. Clécio Danilo Dias da Silva – Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Me. Daniel da Silva Miranda – Universidade Federal do Pará
Profª Ma. Daniela da Silva Rodrigues – Universidade de Brasília
Profª Ma. Daniela Remião de Macedo – Universidade de Lisboa

Atena Editora
Ano 2021

Profª Ma. Dayane de Melo Barros – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Douglas Santos Mezacas – Universidade Estadual de Goiás
Prof. Me. Edevaldo de Castro Monteiro – Embrapa Agrobiologia
Prof. Me. Edson Ribeiro de Britto de Almeida Junior – Universidade Estadual de Maringá
Prof. Me. Eduardo Gomes de Oliveira – Faculdades Unificadas Doctum de Cataguases
Prof. Me. Eduardo Henrique Ferreira – Faculdade Pitágoras de Londrina
Prof. Dr. Edwaldo Costa – Marinha do Brasil
Prof. Me. Eliel Constantino da Silva – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita
Prof. Me. Ernane Rosa Martins – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás
Prof. Me. Euvaldo de Sousa Costa Junior – Prefeitura Municipal de São João do Piauí
Prof. Dr. Everaldo dos Santos Mendes – Instituto Edith Theresa Hedwing Stein
Prof. Me. Ezequiel Martins Ferreira – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Fabiana Coelho Couto Rocha Corrêa – Centro Universitário Estácio Juiz de Fora
Prof. Me. Fabiano Eloy Atílio Batista – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Felipe da Costa Negrão – Universidade Federal do Amazonas
Prof. Me. Francisco Odécio Sales – Instituto Federal do Ceará
Prof. Me. Francisco Sérgio Lopes Vasconcelos Filho – Universidade Federal do Cariri
Profª Drª Germana Ponce de Leon Ramírez – Centro Universitário Adventista de São Paulo
Prof. Me. Gevair Campos – Instituto Mineiro de Agropecuária
Prof. Me. Givanildo de Oliveira Santos – Secretaria da Educação de Goiás
Prof. Dr. Guilherme Renato Gomes – Universidade Norte do Paraná
Prof. Me. Gustavo Krahl – Universidade do Oeste de Santa Catarina
Prof. Me. Helton Rangel Coutinho Junior – Tribunal de Justiça do Estado do Rio de Janeiro
Profª Ma. Isabelle Cerqueira Sousa – Universidade de Fortaleza
Profª Ma. Jaqueline Oliveira Rezende – Universidade Federal de Uberlândia
Prof. Me. Javier Antonio Albornoz – University of Miami and Miami Dade College
Prof. Me. Jhonatan da Silva Lima – Universidade Federal do Pará
Prof. Dr. José Carlos da Silva Mendes – Instituto de Psicologia Cognitiva, Desenvolvimento Humano e Social
Prof. Me. Jose Elyton Batista dos Santos – Universidade Federal de Sergipe
Prof. Me. José Luiz Leonardo de Araujo Pimenta – Instituto Nacional de Investigación Agropecuaria Uruguay
Prof. Me. José Messias Ribeiro Júnior – Instituto Federal de Educação Tecnológica de Pernambuco
Profª Drª Juliana Santana de Curcio – Universidade Federal de Goiás
Profª Ma. Juliana Thaisa Rodrigues Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Kamilly Souza do Vale – Núcleo de Pesquisas Fenomenológicas/UFPA
Prof. Dr. Kárpio Márcio de Siqueira – Universidade do Estado da Bahia
Profª Drª Karina de Araújo Dias – Prefeitura Municipal de Florianópolis
Prof. Dr. Lázaro Castro Silva Nascimento – Laboratório de Fenomenologia & Subjetividade/UFPR
Prof. Me. Leonardo Tullio – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Ma. Lilian Coelho de Freitas – Instituto Federal do Pará
Profª Ma. Lilian de Souza – Faculdade de Tecnologia de Itu
Profª Ma. Liliani Aparecida Sereno Fontes de Medeiros – Consórcio CEDERJ
Profª Drª Lívia do Carmo Silva – Universidade Federal de Goiás
Prof. Dr. Lucio Marques Vieira Souza – Secretaria de Estado da Educação, do Esporte e da Cultura de Sergipe
Prof. Dr. Luan Vinicius Bernardelli – Universidade Estadual do Paraná
Profª Ma. Luana Ferreira dos Santos – Universidade Estadual de Santa Cruz
Profª Ma. Luana Vieira Toledo – Universidade Federal de Viçosa
Prof. Me. Luis Henrique Almeida Castro – Universidade Federal da Grande Dourados
Prof. Me. Luiz Renato da Silva Rocha – Faculdade de Música do Espírito Santo
Profª Ma. Luma Sarai de Oliveira – Universidade Estadual de Campinas
Prof. Dr. Michel da Costa – Universidade Metropolitana de Santos

Atena Editora
Ano 2021

Prof. Me. Marcelo da Fonseca Ferreira da Silva – Governo do Estado do Espírito Santo
Prof. Dr. Marcelo Máximo Purificação – Fundação Integrada Municipal de Ensino Superior
Prof. Me. Marcos Aurelio Alves e Silva – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo
Profª Ma. Maria Elanny Damasceno Silva – Universidade Federal do Ceará
Profª Ma. Marileila Marques Toledo – Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri
Prof. Dr. Pedro Henrique Abreu Moura – Empresa de Pesquisa Agropecuária de Minas Gerais
Prof. Me. Pedro Panhoca da Silva – Universidade Presbiteriana Mackenzie
Profª Drª Poliana Arruda Fajardo – Universidade Federal de São Carlos
Prof. Me. Rafael Cunha Ferro – Universidade Anhembi Morumbi
Prof. Me. Ricardo Sérgio da Silva – Universidade Federal de Pernambuco
Prof. Me. Renan Monteiro do Nascimento – Universidade de Brasília
Prof. Me. Renato Faria da Gama – Instituto Gama – Medicina Personalizada e Integrativa
Profª Ma. Renata Luciane Polsaque Young Blood – UniSecal
Prof. Me. Robson Lucas Soares da Silva – Universidade Federal da Paraíba
Prof. Me. Sebastião André Barbosa Junior – Universidade Federal Rural de Pernambuco
Profª Ma. Silene Ribeiro Miranda Barbosa – Consultoria Brasileira de Ensino, Pesquisa e Extensão
Profª Ma. Solange Aparecida de Souza Monteiro – Instituto Federal de São Paulo
Profª Ma. Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Prof. Me. Tallys Newton Fernandes de Matos – Faculdade Regional Jaguaribana
Profª Ma. Thatianny Jasmine Castro Martins de Carvalho – Universidade Federal do Piauí
Prof. Me. Tiago Silvio Dedoné – Colégio ECEL Positivo
Prof. Dr. Welleson Feitosa Gazel – Universidade Paulista

Linguística, Letras e Artes

Atena Editora
Ano 2021

O gabinete do Dr. Tim Burton: estilo e expressionismo alemão em Vincent (1982) e a Noiva Cadáver (2005)

Bibliotecária: Janaina Ramos
Diagramação: Natália Sandrini de Azevedo
Correção: Giovanna Sandrini de Azevedo
Edição de Arte: Luiza Alves Batista
Revisão: A Autora
Autora: Anna Claudia Soares

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S676 Soares, Anna Claudia
O gabinete do Dr. Tim Burton: estilo e expressionismo alemão em Vincent (1982) e a Noiva Cadáver (2005) / Anna Claudia Soares. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2021.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-5983-093-0
DOI 10.22533/at.ed.930211805

1. Cinema. 2. Tim Burton. 3. Expressionismo alemão. 4. Análise de Filmes. 5. Vincent (1982). 6. A Noiva Cadáver (2005). I. Soares, Anna Claudia. II. Título.

CDD 791.437

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

Atena Editora
Ano 2021

Linguística, Letras e Artes

DECLARAÇÃO DA AUTORA

A autora desta obra: 1. Atesta não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao manuscrito científico publicado; 2. Declara que participou ativamente da construção do respectivo manuscrito, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certifica que o manuscrito científico publicado está completamente isento de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirma a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhece ter informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em especial à minha família, Claudia, Carlos e Lucas por estarem do meu lado sempre. E ao meu gatinho Logan (vulgo Chochonho), pelas madrugadas que passou ao meu lado enquanto eu escrevia este livro.

“One person’s craziness

is another person’s reality”

Tim Burton

APRESENTAÇÃO

Este livro foi fruto de minha dissertação de mestrado e apresenta os resultados de minha pesquisa sobre o universo do cineasta Tim Burton.

Neste livro é abordado o contexto histórico que Alemanha se encontrava no início do século XX (período que originou o movimento expressionista alemão), assim percorrendo por seus caminhos da pintura ao cinema, demonstrando suas principais características, e uma análise do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

É apresentado quem é Tim Burton, expondo sua trajetória no cinema e apreciando principalmente sua carreira na animação e no musical. Além disto, buscando demonstrar as confluências entre Burton e o expressionismo alemão, demonstra-se os conceitos do rosto como expressividade, dramatização do espaço fílmico e a intertextualidade, em uma profunda análise de duas de suas produções, o curta-metragem de animação *Vincent* (1982) e o longa-metragem de animação *A Noiva Cadáver* (2005).

A intenção deste livro é servir como uma forma de consulta ao universo do expressionismo alemão e suas teorias aplicadas em obras do cineasta Tim Burton.

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS **1**

INTRODUÇÃO **2**

A ARTE EM MEIO AO CAOS: OS CAMINHOS DO EXPRESSIONISMO ALEMÃO **8**

DA PINTURA AO CINEMA 12

MANIPULAÇÃO DA MENTE: *O GABINETE DO DR. CALIGARI* 19

Versão 1: Pelos olhos de Francis 20

Versão 2: Pelos olhos do Dr. Caligari 20

O GABINETE DO DR. TIM BURTON **26**

TIM BURTON E A ANIMAÇÃO 28

A MÚSICA NO MUNDO DE TIM BURTON: DA VOZ *OVER* AO GÊNERO MUSICAL 35

O ROSTO COMO EXPRESSIVIDADE 41

DRAMATIZAÇÃO DO ESPAÇO FÍLMICO 45

***VINCENT* (1982)** **51**

PERSONAGENS 57

ANÁLISE 57

***A NOIVA CADÁVER* (2005)** **68**

PERSONAGENS 71

ANÁLISE 72

Sequência 1: Do desastroso ensaio de casamento ao mundo dos mortos 72

Sequência 2: Do mundo cinza ao mundo colorido 77

CONSIDERAÇÕES FINAIS **86**

REFERÊNCIAS **87**

FILMES ESTUDADOS **91**

OBRAS DE TIM BURTON **92**

POEMA VINCENT (1982) **94**

SOBRE A AUTORA **98**

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Cal Arts –	California Institute of the Arts
IMDb –	Internet Movie Database
MoMA –	The Museum of Modern Art
NASJONALMUSEET –	The National Museum of Art, Architecture and Design
NBC –	National Broadcasting Company
UFA –	Universum Film Aktiengesellschaft

INTRODUÇÃO

As obras de alguns artistas são reconhecíveis por ter um estilo próprio. Pode ser um traço ou uma tonalidade, estes são elementos que representam sua assinatura. No cinema são certos detalhes, como por exemplo movimentos de câmera e gêneros cinematográficos que podem definir o estilo de um cineasta.

Dedicado à análise de filmes, uma das grandes referências será o americano David Bordwell, que por muito tempo dedicou-se ao cinema clássico e à noção de *mise-en-scène* – noção essa, por ele reapropriada dos franceses, mas que será utilizada para um longo trajeto pelo cinema do século XX.

> [...] o essencial sentido do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro. Alguns críticos incluiriam o movimento de câmera como um elemento da ***mise-en-scène***, mas prefiro deixá-lo como uma variável independente. A movimentação da câmera diz respeito à cinematografia, não constituindo uma característica do que é filmado (BORDWELL, 2008, p. 36, grifo do autor).

Na obra *A arte do cinema: Uma introdução* (2013), David Bordwell e Kristin Thompson, no capítulo *O estilo como sistema formal*, abordam o conceito de estilo:

> Muitos cineastas têm estilos característicos e podemos nos familiarizar com esses estilos analisando a maneira como eles utilizam as técnicas em sistemas fílmicos inteiros. [...] O estilo do filme resulta de uma combinação de limitações históricas e escolhas deliberadas. [...] Muitos cineastas planejam o estilo geral do filme para que ele reflita a progressão da história. [...] O estilo, então, é o uso de um padrão de técnicas ao longo do filme. [...] Também podemos ampliar o termo ***estilo*** para descrever o uso característico de técnicas de um cineasta individual ou de um grupo de cineastas (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 473-476, grifo dos autores).

Tim Burton é um cineasta norte-americano que desperta atenção pelas características de seus filmes, a maioria sempre envolvendo um mundo imaginário, tendo a presença de elementos do expressionismo alemão, principalmente na criação de personagens e dos cenários.

Dentre as pesquisas já realizadas sobre o cineasta, neste livro buscou-se definir o estilo de duas de suas produções. Para isso, foram escolhidas duas animações como objetos de pesquisa, sendo elas o curta-metragem *Vincent* (*Vincent*, 1982)[1] e o longa-metragem *A Noiva Cadáver* (*Corpse Bride*, 2005). Estas duas obras em especial foram selecionadas por possuírem diversos elementos em comum com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), presentes principalmente na criação dos personagens e nos cenários dos mundos imaginários, criados na mente dos protagonistas. Além disso, apesar de terem vinte e três anos de diferença, as duas animações (1982; 2005) possuem características em comum em suas narrativas.

Desta forma, pode-se determinar o estilo de um filme ou de um grupo de filmes.

1. Para um melhor fluxo de leitura deste livro os títulos dos curtas-metragens, animações e filmes serão apresentados a primeira vez em língua portuguesa, seguido do título em seu idioma original e ano de lançamento. No decorrer do livro será apresentado apenas o título em língua portuguesa.

Bordwell e Thompson, trazem a definição de estilo sob o olhar cinematográfico que é o "uso repetido e marcante de técnicas cinematográficas particulares, características de um único filme ou de um grupo de filmes" (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 745).

Para definir o estilo de um filme ou de um grupo de filmes, uma das etapas é analisá-los. A análise de filmes é uma prática que se constitui como disciplina acadêmica especialmente a partir dos anos 1980.

Entre os grandes fatores há a análise imanente associada à Jacques Aumont, que publicaria *À quoi pensent les films?* (1996), no qual defende a necessidade de partir dos próprios filmes para a realização da análise com ênfase em aspectos narrativos internos, para depois alcançar teorias mais amplas e externas. Trata-se do filme como ponto de partida, podendo ser realizado através da descrição e decupagens dos filmes.

Ao acompanhar o trabalho de Tim Burton, assistir todas as suas produções e ler o que já foi pesquisado sobre ele, surgiu a problemática desta pesquisa: É possível definir um estilo nos dois filmes de animação de Tim Burton selecionados como objetos de pesquisa?

Para tanto será utilizado como base o conceito de estilo de Bordwell, publicado em seu livro *Sobre a história do estilo cinematográfico* (2013):

> [...] considero o estilo um uso sistemático e significativo de técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: ***mise-en-scène*** (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo, minimamente, é a textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feito pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias históricas específicas (BORDWELL, 2013, p. 17, grifo do autor).

Bordwell amplia seu debate sobre estilo classificando-o em individual ou grupal:

> O estilo, neste sentido, afeta o filme individual. Naturalmente podemos discutir o estilo em outros sentidos. Podemos falar do estilo ***individual*** [...]. Podemos falar do estilo ***grupal*** – o estilo de fazer filmes da Montagem Soviética ou dos estúdios de Hollywood. Em qualquer um dos casos, estaremos falando, minimamente, sobre escolhas técnicas características, só que, agora, na medida em que estas se mostram recorrentes em um corpo de obras. Podemos também estar falando sobre propriedades, como estratégias narrativas ou assuntos ou temas preferidos. [...] características recorrentes de encenação, filmagem, cortes e som continuarão a ser uma parte essencial de qualquer estilo individual ou grupal (BORDWELL, 2013, p. 17, grifos do autor).

O estilo grupal envolve vários cineastas que produzem filmes estilisticamente semelhantes. O cineasta Tim Burton pode ser pensado através do conceito de estilo individual, pelo fato de utilizar um estilo próprio em suas produções, independente das tendências cinematográficas dos períodos em que suas obras foram lançadas.

Para demonstrar a presença das características do estilo próprio do cineasta, inicia-se com o estudo de Jean-Claude Bernardet em seu livro *O autor no cinema: A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60* (1994) sobre o conceito de matriz:

> A construção da matriz passa obrigatoriamente pela análise do conjunto de filmes de um autor, é um trabalho sobre a redundância: peça essencial do método crítico. São as repetições e as similitudes identificadas na diversidade das situações dramáticas propostas pelos vários enredos que permitirão delinear a matriz (BERNARDET, 1994, p. 31).

Desta forma, a matriz é a repetição das produções de um determinado cineasta, assim ele passa a ser um autor para o cinema:

> O autor é, nessa concepção, um cineasta que se repete, e não raro houve críticos que consideraram cineastas autores pelo simples fato de se repetirem. É necessário que o autor se repita, ou é necessário que o crítico interprete sua obra como um sistema de repetições, ou trabalhe sobre as repetições da obra, identificando essas repetições com a obra (BERNARDET, 1994, p. 31).

Sendo assim, mesmo não escrevendo os roteiros, o cineasta insere seu estilo dirigindo a produção cinematográfica: "o autor não será portanto necessariamente autor de seus roteiros, pelo menos no quadro americano. Mas ele altera os roteiros e os interpreta, interpretação essa que é a própria *mise en scène*[2]" (BERNARDET, 1994, p. 31, grifo do autor).

Segundo o conceito de matriz do autor, debatido por Bernardet (1994), buscou-se definir como a matriz de Tim Burton as seguintes características repetitivas observadas em suas obras selecionadas como objetos de pesquisa: uso de listras (principalmente em preto-e-branco) e o uso de características do expressionismo alemão, sendo essas o rosto como expressividade (exagero teatral), os cenários distorcidos e em diagonais, além do uso da dramatização do espaço fílmico.

Pelo fato das relações entre o cinema de Tim Burton e o expressionismo alemão envolverem conceitos e elementos narrativos que transitam entre diferentes mídias, como a pintura, o cinema de ficção e a animação, faz-se interessante estabelecer contatos com o universo da intermidialidade. Trata-se de uma perspectiva recente que trabalha com diferentes concepções de fronteira, especialmente aquelas existentes entre as mídias.

Dentro da intermidialidade, há um grande universo de teorias e formas de abordagem que vem sendo pesquisadas por autores como Claus Clüver (2011):

> "Intermidialidade" é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de "arte". Como conceito, "intermidialidade" implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de "cruzar fronteiras" que separam as mídias (CLÜVER, 2011, p. 9).

Complementando sobre intermidialidade, Rajewsky (2012), classifica três subcategorias (transposição midiática, combinação de mídias e referências intermidiáticas):

> Intermidialidade no sentido mais restrito de *transposição midiática*. [...] Essa categoria é uma concepção de intermidialidade "genética", voltada para a

2. "O que importa no cinema, [...] é a *mise en scène*, a encenação, a direção, que só pode ser prejudicada pela literatura" (BERNARDET, 1994, p. 17, grifo do autor).

> produção; o texto ou o filme "originais" são a "fonte" do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermidiático. [...] Intermidialidade no sentido mais restrito de ***combinação de mídias***, que abrange fenômenos como ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos etc.; usando-se outra terminologia, esses mesmos fenômenos podem ser chamados de configurações multimídias, mixmídias e intermídias. [...] Intermidialidade no sentido mais restrito de ***referências intermidiáticas***, por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas como tomadas em ***zoom***, dissolvências, ***fades*** e edição de montagem (RAJEWSKY, 2012, p. 24-25, grifo da autora).

Entre as diversas possibilidades existentes, destaca-se, em particular, as explicitadas por Rajewsky (2012) que propõe três subcategorias para intermidialidade. Dentro destas, a noção de referências intermidiáticas (embora a transposição midiática também já esteja presente em *Vincent* – na questão da literatura e da voz *over*[3]).

Em algumas pesquisas, esse terceiro tipo de referência é abordado a partir da noção de intertextualidade, para a qual colaboraram os estudos de Mikhail Bakhtin, Júlia Kristeva (2005), Denise Guimarães (2012b) e Robert Stam (2006).

Denise Guimarães em seu livro *Histórias em quadrinhos & cinema: adaptações de Alan Moore e Frank Miller* (2012b), define a intertextualidade como um "conceito depurado dos estudos de Júlia Kristeva, entendido como a presença efetiva de um texto em outro texto. Estudar a intertextualidade é analisar os elementos que se realizam dentro do texto" (GUIMARÃES, 2012b, p. 56).

No livro *Introdução à semanálise* (2005), Kristeva realizou estudos embasados na obra de Mikhail Bakhtin para dar origem ao termo "intertextualidade":

> [...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de ***intertextualidade***, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 2005, p. 68, grifo da autora).

No artigo intitulado *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006), Robert Stam discorre sobre o conceito de intertextualidade: "Freqüentemente o intertexto não está explícito mas é, mais precisamente, as referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos" (STAM, 2006, p. 29).

Com base nos conceitos de estilo, matriz do autor, rosto como expressividade, dramatização do espaço fílmico e intertextualidade, gerou-se a seguinte hipótese: o cinema de Tim Burton é influenciado pelo expressionismo alemão, e através da repetição de sua matriz, consegue-se definir o estilo de seus filmes de animação selecionados como objetos de pesquisa. Além de realizarem intertextualidade com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, nestas animações encontram-se características do expressionismo alemão.

Desta forma, o objetivo geral desta pesquisa é demonstrar a influência do expressionismo alemão nas animações de Tim Burton selecionadas como objetos de pesquisa.

3. Na animação *Vincent* a voz *over* realizada pelo narrador declama um poema já existente.

Sendo os objetivos específicos:

a. Debater como a matriz de Tim Burton define o estilo de seus filmes de animação selecionados como objetos de pesquisa.

b. Apresentar as características do expressionismo alemão presentes nos filmes de animação *Vincent* (1982) e *A Noiva Cadáver* (2005).

c. Examinar a presença da intertextualidade entre o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e os filmes de animação *Vincent* (1982) e *A Noiva Cadáver* (2005).

d. Demonstrar a presença das confluências entre Tim Burton e o expressionismo alemão a partir dos conceitos de dramatização do espaço fílmico e do rosto como expressividade.

Como metodologia de pesquisa, buscou-se aproximações com a concepção do conceito de segmentação de Jacques Aumont e Michel Marie (2013) e os quatro passos[4] de análise de estilo de um filme cunhado por Bordwell e Thompson (2013).

Procurando detalhar cada elemento essencial para o exame da hipótese, foi realizada a decupagem dos dois objetos de pesquisa, destacando as principais sequências analisadas, seguindo como base o conceito de segmentação de Aumont e Marie:

> O que hoje se convencionou chamar a "segmentação" respeita a uma relação do que, na linguagem crítica corrente, se designa as "sequências" de um filme (narrativo). No vocabulário técnico da realização (e em consequência, no vocabulário crítico), uma sequência é uma sucessão de planos ligados por uma unidade narrativa, logo comparável, na sua natureza, à "cena" no teatro, e ao "quadro" no cinema primitivo (AUMONT; MARIE, 2013, p. 54).

Desta forma, aplica-se como metodologia de pesquisa os quatros passos que podem ser utilizados ao realizar a análise de estilo de um filme, debatido por Bordwell e Thompson.

No primeiro passo, precisa-se determinar a estrutura organizacional do filme. "O primeiro passo é entender como o filme é composto em um todo" (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 476).

No segundo passo, parte-se para a identificação das técnicas proeminentes usadas. "O analista deve desenvolver o olhar para técnicas *proeminentes*" (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 476, grifo dos autores).

No terceiro passo é determinado os padrões das técnicas. "As técnicas terão repetições e variações, desenvolvimentos e paralelos, ao longo de todo o filme ou de um segmento individual" (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 477).

Por fim, no quarto passo, precisa-se propor funções para as técnicas proeminentes e os padrões que elas fornecem. "O analista procura pelo papel que o estilo desempenha na forma geral do filme. O uso do movimento de câmera tende a criar suspense retardando

4. Sendo transformado para dois passos, aplicados nas análises de cada objeto de pesquisa. O primeiro passo seria a análise de cada personagem/narrativa. O segundo passo, uma análise geral a partir dos conceitos/elementos identificados como recorrentes (matriz).

a revelação de informações da história" (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 479).

Portanto, ao realizar a decupagem de um filme e análise seguindo os quatro passos dos autores (2013), percebe-se que o estilo delineia o significado do filme. Nos próximos capítulos, será demonstrado as confluências entre o expressionismo alemão e o mundo de Tim Burton.

A ARTE EM MEIO AO CAOS: OS CAMINHOS DO EXPRESSIONISMO ALEMÃO

Neste capítulo busca-se demonstrar as principais características do expressionismo alemão. Para isso, apresenta-se seus percursos da pintura ao cinema, e é realizada a análise do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

Inicia-se com um breve histórico da Alemanha no século XX. O historiador Eric Hobsbawm apresenta em sua obra, *Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991* (1995), um panorama sobre o período entre guerras. O autor aborda como a herança da Primeira Guerra Mundial afetou a Alemanha neste período:

> [...] a situação mundial criada pela Primeira Guerra era inerentemente instável, sobretudo na Europa, mas também no Extremo Oriente, e portanto não se esperava que a paz durasse. A insatisfação com o ***status quo*** não se restringia aos Estados derrotados, embora estes, notadamente a Alemanha, sentissem que tinham bastantes motivos para ressentimento, como de fato tinham. Todo partido na Alemanha, dos comunistas da extrema esquerda aos nacional-socialistas de Hitler na extrema direita, combinavam-se na condenação do Tratado de Versalhes como injusto e inaceitável (HOBSBAWM, p. 43, 1995).

Segundo Hobsbawm, a Alemanha nessa época estava polarizada entre os dois extremos do espectro político (comunismo e fascismo), pois ambos os representantes dessas ideologias (Ernst Thälmann e Adolf Hitler) apresentavam-se contra a condenação proposta no Tratado de Versalhes.

Vivendo na República de Weimar, artistas se rebelaram através de um movimento. A autora Ilma Esperança de Assis Santana em seu livro *O cinema operário na República de Weimar* (1993) discorre sobre os artistas que buscaram criticar a atual situação de seu país através de um movimento artístico:

> Embora novas concepções e formas de arte não coincidam exata ou necessariamente com os conteúdos sociais, pode-se supor uma estreita conexão entre a retomada do político na República de Weimar e o rompimento radical com formas artísticas, rompimento já iniciado nos anos anteriores (a arte pós-impressionista renuncia a toda ilusão de realidade). Em vista das novas "esperanças", abria-se um abismo entre o potencial de rebeldia do artista e as formas tradicionais de representação na arte (SANTANA, 1993, p. 135).

Desta forma, surgiu o expressionismo alemão:

> [...] é através desse intenso debate de idéias que se criaram as premissas para o que, no início do século XX, vira a ser clara proposta de uma arte tipicamente germânica, mas de alcance europeu – o Expressionismo –, capaz de contestar, no sentido de uma alternativa dialética, a hegemonia da cultura artística francesa nascida com o Impressionismo (ARGAN, 1992, p.168).

Aumont em seu livro *O olho interminável [cinema e pintura]* (2004), traz uma reflexão sobre o expressionismo, indicando as dificuldades para sua definição. Para o autor a própria palavra expressionismo, pertenceu a uma corrente pictórica de vanguarda,

em oposição ao impressionismo, ele traz que o expressionismo:

> [...] se apresenta apenas como uma série de recusas: recusa das aparências em pintura, recusa de qualquer psicologia no teatro e na literatura, recusa das convenções de toda espécie. Recusa, antes de tudo, da representação, da ***reprodução***, talvez seja essa a fórmula mais adequada [...]. Mas quem não vê que ela não define nada: desde 1926, Rudolf Kurtz, autor, afinal de contas, da única obra frontalmente intitulada "***O expressionismo e o cinema***"[1], devia constatar: "Em toda a literatura, entretanto mais do que abundante, sobre o expressionismo, não é possível encontrar uma única definição clara" (AUMONT, 2004, p. 195, grifos do autor).

O conceito apresentado por Aumont sobre o expressionismo é a contracultura. De acordo com ele, o expressionismo foi apenas uma contracultura ao impressionismo, a recusa de toda a arte e psicologia impressionista.

Desta forma, para o autor, atualmente existem inúmeras definições do expressionismo no cinema, ele explora duas: a busca de um paradigma estilístico e a tentativa de uma definição intrínseca de um estilo expressionista. Sendo que a primeira busca definir o expressionismo como um período, escola ou conjunto de normas, permitindo a criação de um padrão pré-determinado para os filmes. Na segunda, busca definir o expressionismo como um estilo "[...] fora de qualquer consideração de lugar e de tempo, tentativa às vezes vivida imaginariamente como uma ampliação da precedente" (AUMONT, 2004, p. 197).

Após um debate sobre as definições do expressionismo, Aumont traz um significado:

> Expressionismo: o sufixo, no fundo, anuncia a cor. Como todos os "ismos", este serve para tudo, cômodo ou incômodo conforme o caso, e serve menos o discurso da ciência do que o do amor ou do ódio. Foram seus turiferários declarados, e seus inimigos mais acirrados, entre outros, os nazistas, que criaram o destino crítico da palavra, inclusive a propósito do cinema (AUMONT, 2004, p. 200).

Este significado remete ao período histórico em que surgiu o expressionismo. Thomas Elsaesser em seu artigo *Cine expresionista – Estilo y diseño en la historia del cine* (2018) discorre sobre o que é identificado nos filmes expressionistas:

> Más específicamente, lo que en las películas es identificado con "expressionismo" es la estilización de los decorados y la actuación, las historias "góticas" y el erotismo perverso, los exteriores angulares, los interiores claustrofóbicos y, sobre todo, la extraña sensación de no saber del todo lo que está sucediendo, una falta de lógica causal e historias con giros y vueltas que se doblan sobre sí mismos (ELSAESSER, 2018, p. 370)[2].

Conforme Elsaesser as narrativas identificadas nos filmes expressionistas, no decorrer da obra fílmica, transmitem a sensação de não se saber ao certo o que está acontecendo, e ao final possuem uma reviravolta inesperada.

1. *Expressionismus und Film*, 1926.

2. Tradução livre: "Mais especificamente, o que é identificado nos filmes com "expressionismo" é a estilização dos conjuntos e da performance, as histórias "góticas" e o erotismo perverso, os exteriores angulosos, os interiores claustrofóbicos e, acima de tudo, a estranha sensação de não saber o que está acontecendo, a falta de lógica causal e histórias com reviravoltas que se curvam".

A autora Donis A. Dondis, em sua obra *Sintaxe da linguagem visual* (1997) aborda características que compõem as técnicas expressionistas:

Técnicas expressionistas

Exagero

Espontaneidade

Atividade

Complexidade

Rotundidade

Ousadia

Variação

Distorção

Irregularidade

Justaposição

Verticalidade (DONDIS, 1997, p. 173).

Estas técnicas são visualmente perceptíveis nos filmes do movimento no cinema, principalmente o exagero e a distorção.

Nesta pesquisa, ao assistir os filmes do expressionismo alemão foram destacadas duas características: os personagens tinham expressões faciais marcantes resultando em um exagero teatral e as linhas de perspectiva eram sempre em diagonais, causando uma sensação de desproporcionalidade e perda do equilíbrio.

Dois autores essenciais para o estudo do expressionismo alemão são Lotte Henriette Regina Eisner e Siegfried Kracauer.

De Eisner, estuda-se como embasamento teórico o livro *A Tela Demoníaca: As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo* (1985), que traça um estudo sobre as tendências do cinema alemão. Ela aborda sobre a evidência do tema fantástico no cinema teutônico, assim, expressando o gótico no cinema, e na cultura, da República de Weimar.

A autora traz que a derrota alemã na Primeira Guerra Mundial gerou um pessimismo que iria culminar em um desenvolvimento macabro, que seria o cinema dos anos 1920. Além disso, discorre acerca do cenário apresentado no filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. O cenário tem uma profundidade aplicada nos panos que o compõe, trazendo, por exemplo, ângulos inclinados e curvos das casas. "Em CALIGARI, a distorção se justifica, pois, as imagens representavam a visão de um louco [...]" (EISNER, 1985, p. 33).

Em 1947, Kracauer publicou a primeira versão do livro *De Caligari a Hitler: Uma história psicológica do cinema alemão*, em inglês[3]. Nesta pesquisa utiliza-se a versão em espanhol[4] traduzida por Héctor Grossi, publicada em 1985.

Em seu livro, o autor aponta uma grande influência social no cinema alemão após a Primeira Guerra Mundial. Ele viu em seu estudo que era possível observar os sintomas

3. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film.*

4. *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán.*

sociais de um país em características nos personagens e filmes. Como por exemplo, utilizar da divisão da alma entre submissão e rebelião, como uma forma de retorno ao medo do autoritarismo e tirania, como um denominador comum entre obras.

Sobre a história do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*:

> Este cuento de horror, con el espíritu de E. T. A. Hoffman, era una historia abiertamente revolucionaria. En ella, como lo indica Janowitz[5], él y Carl Mayer[6] estigmatizaron intencionalmente la omnipotencia de una autoridad estatal que se manifestaba en la generalización del servicio militar obligatorio y las declaraciones de guerra (KRACAUER, 1985, p. 66)[7].

O crítico alemão (1985) menciona como os roteiristas Hans Janowitz e Carl Mayer utilizaram dos acontecimentos políticos da Alemanha no período da confecção do filme, comprovando a influência dos acontecimentos da Primeira Guerra na obra.

Kracauer também afirma que a versão original do roteiro do filme é diferente da produzida por Wiene. O diretor apresenta uma narrativa diferente, mudando a metade do filme e características do personagem Francis, onde ele é taxado como louco. Wiene também, de acordo com o autor, faz uma crítica aos costumes alemães:

> De esa forma, la película de Wiene sugiere que durante su replagamiento dentro de sí mismos los alemanes fueron movidos a reconsiderar su creencia tradicional en la autoridad. Hasta la masa de obreros social-demócratas refrenó su acción revolucionaria; pero al mismo tiempo parecía haberse preparado una revolución psicológica en las profundidades del alma colectiva. La película refleja este doble aspecto de la vida alemana, acoplando una realidad en la cual la autoridad de Caligari triunfa con una alucinación en que la misma autoridad es derrocada (KRACAUER, 1985, p. 68)[8].

A partir da citação (1985), é possível ver que a obra de Wiene faz críticas ao período histórico que a Alemanha se encontra na década de 1920. As críticas aos costumes alemães são perceptíveis através de ações de Cesare, de acordo com Kracauer, Wiene utilizou como uma plataforma de crítica a crença veemente da autoridade.

Após esse breve contexto histórico sobre o período em que nasceu o expressionismo alemão, e apresentar-se algumas de suas características, agora inicia-se os percursos de seus caminhos da pintura ao cinema, encerrando no filme do movimento *O Gabinete do Dr. Caligari*.

---

5. Roteirista do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.
6. Roteirista do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.
7. Tradução livre: "Essa história de horror, com o espírito de E. T. A. Hoffman, foi uma história abertamente revolucionária. Nela, como afirma Janowitz, ele e Carl Mayer intencionalmente estigmatizaram a onipotência de uma autoridade estatal que se manifestou na generalização do serviço militar compulsório e nas declarações de guerra".
8. Tradução livre: "Dessa forma, o filme de Wiene sugere que, durante sua repetição dentro de si mesmos, os alemães foram levados a reconsiderar sua crença tradicional na autoridade. Até mesmo a massa de trabalhadores social democratas restringiu sua ação revolucionária; mas, ao mesmo tempo, uma revolução psicológica parecia ter sido preparada nas profundezas da alma coletiva. O filme reflete esse duplo aspecto da vida alemã, unindo uma realidade na qual a autoridade de Caligari triunfa com uma alucinação na qual a mesma autoridade é derrubada".

DA PINTURA AO CINEMA

O expressionismo é um movimento artístico que tem sua origem na pintura. O autor Giulio Carlo Argan em sua obra *Arte Moderna* (1992) explana a origem deste movimento a partir do impressionismo:

> Comumente chamada de expressionista é a arte alemã do início do século XX. O Expressionismo, na verdade, é um fenômeno europeu com dois centros distintos: o movimento francês dos ***fauves*** ("feras") e o movimento alemão ***Die Brücke*** ("a ponte"). Os dois movimentos formaram quase simultaneamente em 1905 e desembocam respectivamente no ***Cubismo*** na França (1908) e na corrente ***Der blaue Reiter*** ("o cavaleiro azul") na Alemanha (1911). A origem comum é a tendência antiimpressionista que se gera no cerne do próprio Impressionismo, como consciência e superação de seu caráter essencialmente sensorial, e que se manifesta no final do século XIX com Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Munch e Ensor (ARGAN, 1992, p. 227, grifos do autor).

Argan complementa apresentando o que o impressionismo manifesta em comparação ao expressionismo:

> Diante da realidade, o Impressionismo manifesta uma atitude ***sensitiva***, o Expressionismo uma atitude ***volitiva*** por vezes até agressiva. [...] O Expressionismo se põe como antítese do Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos ***realistas***, que exigem a ***dedicação*** total do artista à questão da realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento e o segundo no plano da ação. Exclui-se, porém, a hipótese simbolista de uma realidade para além dos limites da experiência humana, transcendente, passível apenas de ser vislumbrada no símbolo ou imaginada no sonho (ARGAN, 1992, p. 227, grifos do autor).

Devido a esta atitude agressiva do expressionismo suas obras apresentam uma distorção:

> A deformação expressionista, que em alguns artistas chega a ser agressiva e ofensiva (por exemplo, Nolde), não é deformação ótica: é determinada por fatores subjetivos (a intencionalidade com que se aborda a realidade presente) e objetivos (a identificação da imagem com uma matéria resistente ou relutante). [...] A deformação expressionista não é a caricatura da realidade: é a ***beleza*** que, passando da dimensão do ideal para a dimensão do real, inverte seu próprio significado, torna-se ***fealdade***, mas conservando seu cunho de eleição (ARGAN, 1992, p. 240, grifos do autor).

A deformação expressionista é o *belo* que quando é transportado do mundo ideal (imaginário) para o "mundo real" se torna o *feio*. "A poética expressionista, que, no entanto, permanece sempre fundamentalmente idealista, é a primeira poética do *feio*: o *feio*, porém, não é se não o *belo* decaído e degradado" (ARGAN, 1992, p. 240, grifos do autor).

Argan utiliza a *poética do feio* causada no movimento expressionista para explicar como o que era *feio* para a sociedade burguesa pode, com a arte, se tornar *belo*:

> A polêmica social dos expressionistas alemães não se limita à renúncia do artista à sua condição de intelectual burguês, em favor da condição de trabalhador, de homem do povo. A burguesia é denunciada como responsável pela inautenticidade da vida social, pelo fracasso das iniciativas humanas, por aquilo que, para Nietzsche, constituía a total negatividade da história. [...] Somente a arte, como trabalho criativo, poderá realizar o milagre de reconverter em ***belo*** o que a sociedade perverteu em feio. Daí o tema ético fundamental da poética expressionista: a arte não é apenas dissenção da ordem social construída, mas também vontade e empenho de transformá-la. É, portanto um dever social, uma tarefa a cumprir (ARGAN, 1992, p. 240-241, grifo do autor).

Apesar das críticas à sociedade burguesa, Argan mostra como esta sociedade foi responsável em reconverter a arte outrora considerada feia, assim criando uma divergência na ordem social.

A arte expressionista pode ser dividida em dois momentos, o primeiro é conhecido como o período pré-guerra, considerado uma vanguarda europeia e é caracterizado por representar as sensações provocadas no artista tanto por fatores internos quanto externos. Já no segundo momento, com o isolamento alemão sofrido (político e cultural), os artistas buscaram adquirir uma identidade nacional e se aproximaram ao estilo gótico.

Desta forma, visualmente a inspiração do expressionismo no cinema vinha do movimento na pintura, no teatro e na literatura. Na pintura, o expressionismo "envolvia o uso extático da cor e a distorção emotiva da forma, ressaltando a projeção das experiências interiores do artista no espectador" (DENVIR, 1977, p. 4).

Sobre o expressionismo na pintura:

> Ainda que tenha sido descrito como um fenômeno localizado na Alemanha, o seu aparecimento na pintura também foi resultado direto da libertação da cor e da forma que ocorreu na França e culminou em um estilo conhecido como Fovismo, liderado por Henri Matisse (1869-1954) nos primeiros anos do século XX (CÁNEPA, 2006, p. 59).

Destacam-se dois pintores Vincent van Gogh e Edvard Munch. Do primeiro artista, destaca-se a obra *A Noite Estrelada* (*De sterrennacht*, 1889), que foi pintada da janela do quarto do hospício de Saint-Rémy-de-Provenceas, onde o artista estava internado após cortar sua própria orelha. Esta obra de Van Gogh, em particular, possui elementos que seriam associados ao expressionismo, "[...] como proposta de uma nova estrutura de percepção, a pintura de Van Gogh, por sua vez, encontra-se nas raízes do Expressionismo, como proposta de uma arte-ação" (ARGAN, 1992, p. 125).

As características expressionistas, podem ser observadas pela distorção das figuras, como a árvore cipreste e o céu por exemplo. As pinceladas rápidas em sentido espiral dão uma sensação de profundidade e movimento ao céu. O quadro encontra-se atualmente em exposição no MoMA, localizado em New York.

FIGURA 1 – *A NOITE ESTRELADA*

FONTE: Vincent van Gogh (1889)[9].

Já do segundo pintor, destaca-se a obra *O Grito* (*Skrik*, 1893), atualmente em exposição no NASJONALMUSEET, localizado na Noruega.

O quadro retrata a angústia e o desespero, e foi inspirado nas decepções do artista tanto no amor quanto com seus amigos. Os traços expressionistas podem ser observados na distorção das figuras e dos elementos que compõem a obra. "E eis o outro tema de Munch, *O grito*, em várias realizações, o grito que Munch parece querer expandir em ondas sonoras" (ARGAN, 1992, p. 679, grifo do autor).

9. Disponível em: <https://goo.gl/i8oqP1>.

FIGURA 2 – *O GRITO*

FONTE: Edvard Munch (1893)[10].

Sandro Sproccati (1999) discorre sobre o desconforto visual causado pela arte expressionista:

> [...] em vez de actualizar a forma tornando-a dinâmica, como acontecerá com o futurismo, a sensibilidade expressionista segue um caminho oposto, o da ***deformação***. O que a distingue continua a ser a recusa da linguagem tradicional (a partir do Renascimento); no entanto, mais do que um passo em frente, dá, por assim dizer, um passo à retaguarda, em direção à cultura dos povos «selvagens». Os pintores de ***Die Brücke*** falam da sociedade moderna – dos seus aspectos mais negativos: a prostituição, a miséria, a exploração, a opressão, a dor, a injustiça –, mas fazem-no através de uma expressão deformada e deformante, alheia às coordenadas da cultura ocidental. Assim provocam um choque visual, um ***mal-estar*** perceptivo, um conflito que transpõe para o interior dos mecanismos linguísticos o desconforto e a tragédia – a grande ***krisis*** – de que querem falar (SPROCCATI, 1999, p. 148-149, grifo do autor).

Desta forma, o movimento expressionista na literatura "[...] buscava a destruição da sintaxe tradicional, num estilo que podia ir da concentração telegráfica ao hino largo e extático, sempre à procura do confronto individual do artista com a realidade" (CÁNEPA, 2006, p. 60). Entre os autores expressionistas, destacam-se três escritores: Georg Heym, Georg Trakl e Jakob van Hoddis.

Após a guerra, o expressionismo no teatro e no cinema ganharam destaque, na dramaturgia os grandes sucessos foram as peças *O Mendigo* (*Der Bettler*, 1912) de Reinhard Johannes Sorge e *O despertar da primavera* (*Frühlings Erwachen*, 1891) de Frank Wedekind.

O expressionismo migrou ao cinema juntamente com outras vanguardas artísticas,

10. Disponível em: <https://goo.gl/inhYQG>.

ainda que essa migração tenha sido tardia. Vicente Sánchez-Biosca afirma em sua obra *Cine y Vanguardias Artísticas: Conflictos, encuentros, fronteras* (2004) que o expressionismo teve sua migração junto com o cubismo e o futurismo, ele explica essa adaptação:

> De los tres movimientos que constituyeron la primera oleada de las vanguardias artísticas, el expresionismo ignora por completo el cine, mientras que cubismo y futurismo se hallan empeñados en investigaciones que corren paralelas a lo que el cinematógrafo planteaba ya de modo espontáneo. Por una parte, el maquinismo futurista podría haber visto en el cine una consumación de combate por sustituir el arte aurático por un mecanismo técnico surgido de la modernidad; por otra, las investigaciones del cubismo, su análisis del espacio y de la dimensión temporal, podrían haber conducido a los pintores al cine como instrumento de experimentación, pues el tiempo le era consustancial y el perspectivismo fue desde muy temprano recurso clave del montaje. A pesar de lo que podría denominarse afinidades naturales, sólo esporádica y tardíamente los futuristas y cubistas tomaron en serio este armatoste rudimentario de filmación y proyección (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2004, p. 30)[11].

Sánchez-Biosca classifica como vanguardas cinematográficas três cidades europeias da década de 1920:

> París, Berlín y Moscú fueron tres centros privilegiados del encuentro entre artistas plásticos y cinematógrafo. Cada una de estas ciudades adquiere una dimensión distinta: París fue la pionera en la creación de una infraestructura de cineclub, sala especiales, crítica cinematográfica y público específico; Moscú representó la apuesta más radical de un nuevo estado revolucionario por la vanguardia, creando la paradoja durante casi una década de vanguardia oficial cuya experimentación se combinaba con el consumo y la alfabetización de las masas; Berlín fue la ciudad tentacular europea más viva y contradictoria de la década: fue la puerta de entrada del constructivismo soviético, pero también sobrevivió en ella el expresionismo del antaño; allí creció el fervor revolucionario y el nacionalismo y su riqueza cultural se fracturó más dramáticamente que en cualquier otra sociedad. Por supuesto, estos tres centros no fueron los únicos, pero ningún intelectual o artista dejó de circular por ellos durante los años veinte (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2004, p. 33)[12].

---

11. Tradução livre: "Dos três movimentos que constituíram a primeira onda dos movimentos artísticos de vanguarda, o expressionismo ignora completamente o cinema, enquanto o cubismo e o futurismo estão engajados em investigações paralelas ao que o cineasta já propunha espontaneamente. Por um lado, o maquinismo futurista poderia ter visto no cinema uma consumação de combate para substituir a arte aurática por um mecanismo técnico surgido da modernidade; por outro lado, as investigações do cubismo, sua análise do espaço e da dimensão temporal, poderiam ter levado os pintores ao cinema como instrumento de experimentação, uma vez que o tempo era consubstancial e o perspectivismo era desde muito cedo um recurso fundamental de montagem. Apesar do que poderia ser denominado de afinidades naturais, apenas esporádica e tardiamente os futuristas e cubistas levaram a sério essa engenhoca rudimentar de filmagem e projeção".

12. Tradução livre: "Paris, Berlim e Moscou foram três centros privilegiados do encontro entre artistas plásticos e cineastas. Cada uma dessas cidades adquire uma dimensão diferente: Paris foi pioneira na criação de uma infra-estrutura de cine clubes, salas especiais, crítica de filmes e público específico; Moscou representou o mais radical compromisso de um novo estado revolucionário pelas vanguardas, criando o paradoxo por quase uma década de vanguarda oficial cuja experimentação foi combinada com o consumo e a alfabetização das massas; Berlim foi a cidade tentacular europeia mais vívida e contraditória da década: foi a porta de entrada para o construtivismo soviético, mas o expressionismo do passado também sobreviveu nela; cresceu o fervor e o nacionalismo revolucionários, e sua riqueza cultural se rompeu mais dramaticamente do que em qualquer outra sociedade. Naturalmente, esses três centros não foram os únicos, mas nenhum intelectual ou artista deixou de circular por eles durante a década de 1920".

Ao vincular as três capitais com elementos importantes das vanguardas cinematográficas, Sánchez-Biosca classifica cada uma das cidades com características exclusivas para o desenvolvimento do cinema. Tal como o início das vanguardas artísticas que migraram ao cinema, o expressionismo herdou características de sua modalidade na pintura, um grande destaque no cinema é o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

Bordwell e Thompson abordam esta influência da arte expressionista descendente de Van Gogh e Munch, e sua aplicação ao cinema:

> Tal representação dos telhados das casas certamente não está de acordo com nossa concepção de realidade normal. Ainda assim, condenar o filme por falta de realismo seria inadequado, tendo em vista que ele usa estilização para apresentar a fantasia de um louco. *O Gabinete do Dr. Caligari* empresta convenções da pintura expressionista e do teatro, atribuindo a tais convenções a função de sugerir uma ilusão (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 207, grifo dos autores).

No movimento expressionista no cinema, a maioria dos filmes envolviam os gêneros do suspense, terror, ficção científica e fantasiosos. Dentre tantas produções, destacam-se os filmes: *O Golem* (*Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920), de Paul Wegener. *Da manhã à meia-noite* (*Von Morgens bis Mitternacht*, 1920), de Karl Heinz Martin e *Figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924), de Paul Leni.

Do diretor Robert Wiene destacam-se os filmes *O Gabinete do Dr. Caligari*, *Genuine* (*Genuine*, 1920) e *Raskolnikow* (*Raskolnikow*, 1923).

Do diretor Friedrich Wilhelm Murnau destacam-se dois filmes, *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) e *Fantasma* (*Phantom*, 1922).

Do diretor Fritz Lang destacam-se *A morte cansada* (*Der müde Tod*, 1921), *Dr. Mabuse, O jogador* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922) e *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927).

Segundo Cánepa, nenhum destes filmes supracitados representavam tão fielmente o estilo expressionista quanto *O Gabinete do Dr. Caligari*, "[...] a marca de *Caligari* persistiria na expressividade dos cenários, no tratamento mágico da luz e na morbidez dos temas" (CÁNEPA, 2006, p. 69).

Cánepa relacionou os aspectos em comuns destes filmes:

> [...] Assim, delimitar a cinematografia "expressionista" se torna uma tarefa complexa, pois não se trata de uma definição baseada em padrões estéticos rigorosos, e sim de título apropriado pelos produtores alemães usando a credibilidade de sua vanguarda artística mais popular. Mesmo que seja possível delinear algumas estratégias visuais e narrativas recorrentes em um grande número de filmes, tem-se a impressão de incompletude e generalização quanto à classificação de "Expressionismo". No entanto, em virtude do conceito formado em torno desses filmes, faz-se necessário animar seus aspectos comuns. Tais aspectos envolvem estratégias específicas com relação a: a) composição (cenografia, fotografia e ***mise-en-scène);*** b) temática recorrente (tipologia de personagens e de situações dramáticas); c) estrutura narrativa (modo de contar as histórias e de organizar os fatos). ***Composição*** – Os filmes feitos depois de Caligari apresentavam uma junção única de diferentes aspectos ligados à ***mise-en-scène*** (luz, decoração, arquitetura,

> distribuição das figuras e sua organização em cena), que resultava numa ênfase na composição, reforçada por maquiagem e figurino estilizados (CÁNEPA, 2006, p. 69-70, grifos da autora).

Sobre os cenários dos filmes expressionistas "outros detalhes significantes são os cenários de caráter gráfico e com predominância de linhas oblíquas, criando um jogo enviesado que aguça a percepção" (GUIMARÃES, 2012b, p. 130).

É possível observar estes elementos na obra *O Gabinete do Dr. Caligari*, por exemplo. A predominância das linhas oblíquas é marcante na fotografia do filme.

Segundo Cánepa, em 1916 o cinema alemão sofria com a campanha antigermânica:

> Em 1916, as autoridades do Reich, juntamente com grandes empresas, criaram a Deulig (Deutsche Lichtbild-Gesellschaft), empresa cinematográfica destinada a fazer propaganda do país por meio de documentários de guerra. No início de 1917, criou-se a Bufa (Bild-und Filmamt), agência do governo que fornecia filmes e salas de exibição às tropas. Essa estrutura, no entanto, era insuficiente para suprir as necessidades do Reich e das elites alemãs, já conscientes dos prováveis caminhos da guerra. Então, com apoio de grandes grupos privados, o estado alemão fundou, em dezembro de 1917, a UFA (Universum Film Aktiengesellschaft), companhia que passou a centralizar a maior parte da produção, distribuição e exibição de filmes na Alemanha, ao anexar as três principais companhias cinematográficas alemãs (a Pagu, de Paul Davidson; a Messter, de Oskar Messter; e a Nordisk, de David Oliver) e diversas pequenas produtoras, transformando-se no maior truste da Europa (CÁNEPA, 2006, p. 65).

Desta forma, os filmes alemães do pós-guerra encontram um boicote internacional e para rompê-lo a UFA, assegurou direitos nas salas de cinema da Espanha, Suíça e Holanda e em países neutros. E foi apenas em 1921 que a UFA conquistaria o reconhecimento internacional com o sucesso do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

> O Expressionismo havia sido importante na pintura (começando por volta de 1910) e foi rapidamente adotado pelo teatro, pela literatura e pela arquitetura. Agora os diretores consentiam em testá-lo no cinema, aparentemente acreditando que este seria atrativo no mercado internacional. Essa crença se justificou em 1920, quando o filme *O gabinete do Dr. Caligari*, produzido pela Decla, foi um êxito em Berlim, depois nos Estados Unidos, na França e em outros países (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 699, grifo dos autores).

Após percorrer os caminhos do expressionismo da pintura ao cinema, compreendemos como a deformação aparente nas obras expressionistas, além de representar uma técnica, tem um significado para os artistas do movimento. O *belo* neste mundo imaginário (frequente nas obras), se torna o *feio* para o mundo externo a obra. Desta forma, o próximo subcapítulo aborda um filme que representa o *belo* num mundo imaginário, *O Gabinete do Dr. Caligari*, principalmente na distorção dos cenários.

MANIPULAÇÃO DA MENTE: *O GABINETE DO DR. CALIGARI*

O Gabinete do Dr. Caligari foi lançado em 1920 e dirigido por Robert Wiene. Este filme, deu origem a uma tendência chamada de Caligarismo. Aumont escreveu uma obra junto com Marie, o *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2006), onde trazem a definição de Caligarismo:

> Realizado em 1919, logo após a Grande Guerra, ***O gabinete do Doutor Caligari*** teve uma imensa repercussão nos meios críticos europeus. Ele foi associado, de maneira simplificadora, ao movimento expressionista alemão (movimento essencialmente de poetas e de pintores), mas alguns críticos preocupados com a exatidão preferiram designar seu efeito e sua influência pelo tero mais limitado de "caligarismo", que recobre a imitação dos traços formais mais visíveis do filme de Erich Pommer e Robert Wiene: ênfase do grafismo, jogo sobre o desequilíbrio da imagem, mímica exagerada dos atores etc. Não houve realmente uma corrente "caligarista", mas muitos filmes em preto-e-branco vêm dessa tendência, inclusive em Hollywood (AUMONT; MARIE, 2006, p. 39-40, grifo dos autores).

O *Caligari*, como é conhecido, foi um sucesso na época e tornou-se símbolo do cinema alemão:

> A pesar del éxito inmediato, es difícil evaluar cómo reaccionó el público norteamericano ante película tan delirante y, en todo caso, diferente a sus hábitos narrativos. Sin embargo, algo no oferece dudas: ***Caligari*** fue acogido con todos los honores y con una buena planificación comercial en la distribución y la exhibición cinematográfica. No había sido menos en Europa. A pesar del mito de su fracaso de público, probablemente propalado por el productor Erich Pommer para reforzar la leyenda de malditismo, ***El gabinete del doctor Caligari*** no sólo fue un éxito, sino un verdadero acontecimiento cinematográfico y extracinematográfico en la Europa de los años veinte (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2004, p. 36-37, grifo do autor)[13].

Segundo Cánepa o filme "trazia uma história de loucura e morte vivida por personagens desligados da realidade e cujos sentimentos apareciam traduzidos em um drama plástico repleto de simbologias macabras" (CÁNEPA, 2006, p. 66).

Dividido em seis atos, o filme conta a história do Dr. Caligari (Werner Krauss), que vai apresentar seu espetáculo na cidade de Holstenwall. A atração do espetáculo é o sonâmbulo Cesare (Conrad Veidt) que segundo Caligari, adivinhava o futuro do público. Assim que eles chegam à cidade, se inicia uma série de crimes. Tudo indica que foram cometidos por Cesare. Quando uma moça chamada Jane (Lil Dagover) vai ver o espetáculo, no mesmo dia ela é sequestrada em sua casa por Cesare. Francis (Friedrich Feher), o namorado de Jane, obcecado em descobrir o que houve com sua amada, começa a investigar a dupla Caligari e Cesare. Porém, é no final da trama que se descobre que Francis na verdade

13. Tradução livre: "Apesar do sucesso imediato, é difícil avaliar como o público americano reagiu a um filme tão delirante e, em todo caso, diferente de seus hábitos narrativos. No entanto, algo não oferece dúvidas: *Caligari* foi recebido com todas as honras e com um bom planejamento comercial na distribuição e na exposição cinematográfica. Não tinha sido menos na Europa. Apesar do mito de seu fracasso público, provavelmente propagado pelo produtor Erich Pommer para reforçar a lenda da malditismo, *O Gabinete do Dr. Caligari* não foi apenas um sucesso, mas um verdadeiro evento cinematográfico e extracinematográfico na Europa dos anos 20".

está internado em um sanatório, no qual Caligari é o médico e os outros personagens são pacientes internados. A última cena do filme, na qual Caligari vira-se para câmera com um olhar suspeito, desperta a dúvida: será Francis realmente louco ou, na verdade, Dr. Caligari era o culpado de tudo?

Desta forma, foi criado como seria hipoteticamente a história contada por Francis e pelo Dr. Caligari, separadas em duas versões:

Versão 1: Pelos olhos de Francis

No início somos apresentados a uma conversa de dois homens, um deles é Francis. Ele conta a história de uma dupla de assassinos (Dr. Caligari e Cesare) que estavam realizando uma série de crimes em sua cidade.

O seu olhar investigativo em cima da dupla, surgiu ao assistir à exposição deles na feira, junto com seu amigo Alan. O Dr. Caligari dizia controlar Cesare (o sonâmbulo) e ao fazê-lo despertar com o toque de um sino, Cesare adivinhava o futuro de quem o questionasse.

Alan pergunta a Cesare quando vai morrer, o sonâmbulo responde "esta noite", no decorrer, Alan é encontrado morto e Francis deduz que foi Cesare e Dr. Caligari que realizaram o crime.

A personagem Jane (amada de Francis), curiosa sobre seu futuro vai atrás da dupla (Dr. Caligari e Cesare), e ao anoitecer, em sua casa, é sequestrada e arrastada pelo sonâmbulo na cidade.

Durante toda essa perambulação dos personagens (policiais, Jane, Cesare, Dr. Caligari e Francis), acabamos em um hospício, onde Francis acusa Dr. Caligari de seus crimes. Porém, Francis é surpreendido e internado como louco aos cuidados do Dr. Caligari.

Versão 2: Pelos olhos do Dr. Caligari

Dr. Caligari em seu consultório tem pilhas de relatórios que comprovam seu trabalho como médico do hospício. Cesare nunca saiu do sanatório com ele, afinal, é apenas mais um paciente sem algum contato afetivo especial.

Jane, Francis e Alan, também são seus pacientes. Francis é um paciente com muitos distúrbios mentais, e cria histórias dos mais diversos assuntos, sempre tendo seus colegas de hospício e Dr. Caligari envolvidos na narrativa.

Todos os dias ele precisava ir até o quarto de Francis e dar-lhe um tranquilizante para acalmar seus surtos psicológicos, e mostrar que ele estava apenas sonhando.

Após apresentar estas duas versões criadas hipoteticamente, realizei uma análise do monólogo interior existente no filme (1920), exposto pelos personagens Francis e Dr. Caligari.

Pier Paolo Pasolini, discorre sobre o conceito de monólogo interior, diferenciando da narrativa livre indireta:

> O monólogo interior é uma narrativa revivida do autor num personagem que seja do seu censo – pelo menos idealmente –, da sua geração, da sua situação social. A linguagem pode ser portanto a mesma. A individualização psicológica e objetiva do personagem, em tal caso, não é um fato de

> linguagem, mas de estilo. A livre indireta é mais naturalista na medida em que é uma verdadeira narrativa direta sem aspas, o que implica no uso da linguagem do personagem. [...] Portanto, na prática, a partir de um possível nível linguístico comum baseado nos ***olhares***, a diferença que um diretor pode colhêr entre si e um personagem é psicológica e social. ***Nunca é lingüística***. Isto impossibilita-o de realizar uma ***mimese*** naturalista de uma linguagem, de um hipotético olhar alheio à realidade. [...] ***A sua operação não pode ser lingüística, mas estilística***. [...] Assim, a característica fundamental da ***subjetiva livre indireta*** é de não ser ela lingüística, mas estilística. O que permite defini-la como um monólogo interior privado do elemento conceitual e filosófico abstrato explícito (PASOLINI, 1966, p. 277-279, grifo do autor).

Com base na citação (1966), e após apresentar as duas versões criadas hipoteticamente, ao assistir a obra, o espectador é induzido a questionar qual dos dois personagens eram loucos, se a história foi uma invenção da mente de Francis, ou quiçá uma loucura de Dr. Caligari. Na questão do estilo dos cenários apresentados, pode ser pensado a partir das perambulações dos personagens, que a distorção remete a um sonho.

Sobre a narrativa indireta livre, relaciona-se ao estilo indireto livre. Conforme a citação de Fábio Raddi Uchôa em seu artigo *O MENINO E O MUNDO (2013) DE ALÊ ABREU: campo-cidade, estilo indireto livre e o direito à cidade* (2017):

> Em L' expérience hérétique (1989), Pasolini esclarece a noção de estilo indireto livre, referindo-se às diferentes formas de contaminação entre autor e personagens. No cinema, o fenômeno pode revelar-se em detalhes como as cores, a montagem, o tratamento do tempo ou os movimentos de câmera, cujas modulações expressam a crise de personagens modernas ante ao mundo (UCHÔA, 2017, p. 6).

Ao assistir a obra (1920), analisa-se que as cenas que não ocorre a distorção dos cenários, são as que estão fora da história que Francis conta. Ou seja, as cenas em que ele se encontra em um banco narrando a história. A partir do momento que somos apresentados a história narrada por Francis, já temos contato com a distorção dos cenários. Deixando claro, que a dramatização do espaço fílmico, é utilizada principalmente para demonstrar que a narrativa ocorre na mente do personagem, pois os elementos da *mise-en-scène* remetem a um mundo imaginário.

Desta forma, percebe-se as crises vividas pelos personagens, transmitidas pela forma que Wiene filmou e realizou a montagem do filme. O *Caligari* tem um cenário estilizado, ele era pintado em panos com traços em diagonais, que causavam uma sensação de desproporcionalidade, perda do equilíbrio e profundidade, remetendo sempre a um pensamento ilusório e que questionava a realidade dos acontecimentos.

FIGURA 3 – CENÁRIO DO FILME *O GABINETE DO DR. CALIGARI*

FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

Estas sensações de loucura dos personagens são vistas no cenário fílmico, realizando a presença do estilo indireto livre. Como, por exemplo, na cena em que o personagem Cesare sequestra a personagem Jane, fugindo com a moça em seus ombros enquanto é perseguido, durante toda a perseguição a presença da distorção do cenário é frequente. É como se o cenário fosse modificado a partir da loucura do personagem.

Outro exemplo de estilo indireto livre é a cena em que o personagem Dr. Caligari está em seu consultório lendo o diário do Místico Caligari, o intertítulo descreve o que ele está dizendo: "Eu tenho que saber tudo...penetrar em seus segredos...Tenho que ser Caligari!". Nesta passagem, é representado como se o Dr. Caligari questionasse se poderia tornar-se o "verdadeiro Caligari", ou seja, o Caligari criado pela história da mente de Francis, que teve suas aventuras escritas no diário.

A presença do estilo indireto livre está representada principalmente por este conflito interno causado pelo personagem, que se dispersa pelo cenário com as palavras "Caligari... Você tem que ser Caligari", que são transmitidas pela tela.

Estreando em meio a uma Alemanha com diversos conflitos sociais, o cenário "provocava sentimentos de inquietação e desconforto adequados à história que estava sendo contada" (CÁNEPA, 2006, p. 67). Desta forma, Eisner discorre sobre o cenário do filme:

> O cenário de CALIGARI, freqüentemente criticado por ser plano demais, apresenta contudo uma certa profundidade advinda de perspectivas propositalmente falseadas e de ruelas oblíquas que se entrecortam bruscamente, em ângulos imprevistos; às vezes também a profundidade é dada por um pano de fundo que prolonga as ruelas com linhas onduladas – plástica audaciosa, reforçada pelos cubos inclinados das casas deterioradas. Numa extensão vaga, caminhos oblíquos, curvos ou retilíneos convergem para

> o fundo: um muro que a silhueta do sonâmbulo César costeia, a crista fina do telhado sobre o qual se precipita carregando a presa, os atalhos abruptos que escala na fuga (EISNER, 1985, p. 28).

Sobre o estilo do filme:

> Em *Caligari*, a estilização expressionista funciona para transmitir o ponto de vista distorcido de um louco. Vemos o mundo como o protagonista imagina que ele seja. Essa função narrativa do cenário se torna evidente quando o protagonista entra em um hospital psiquiátrico buscando pelo Dr. Caligari. Quando ele para e olha ao seu redor, está no centro de uma estrutura de listras alvinegras que se irradiam pelo chão e pelas paredes [...]. O mundo do filme é literalmente uma projeção da visão do protagonista (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 700, grifo dos autores).

A maquiagem e o exagero teatral dos atores, transmitiam a sensação de horror, medo e angústia para o espectador. Por ser uma obra do cinema silencioso, esse tom sombrio do filme ficava mais evidente.

FIGURA 4 – EXAGERO TEATRAL DOS ATORES

FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

Um elemento em evidência nos filmes do expressionismo alemão, tal como *O Gabinete do Dr. Caligari*, é a sombra e a luz. Bertrand Lira, em sua obra *Luz e sombra: significações imaginárias na fotografia do cinema expressionista alemão* (2013), discorre acerca do assunto:

> [...] a alternância de luz e sombra é trabalhada para acentuar o drama vivido pelos personagens, dirigir o olhar do observador para pontos de interesse na imagem onde esse drama se revela com toda sua força, ora sutilmente permitindo à sua sensibilidade apreender o sugerido (LIRA, 2013, p. 97).

Lira aborda sobre a representação da sombra no cinema, demonstrando como ela pode criar uma característica diferenciada à um certo elemento do filme:

> A sombra, neste sentido, apresenta-se na sua morfologia como algo mais aterrador do que a própria criador que a produz, simplesmente porque é uma sombra, com toda a valorização simbólica negativa de sua natureza antiluz, mas também porque maior e mais disforme do que o objeto que a projeta (LIRA, 2013, p. 212).

O autor também utiliza da obra de Luiz Nazário, *De Caligari a Lili Marlene: cinema alemão* (1983), para apresentar como a sombra foi aplicada em clássicos do cinema expressionista alemão:

> A sombra é a materialidade do inconsciente, do lado obscuro da mente, do material reprimido. Ela é atributo daqueles personagens proscritos pela lei, pela natureza do Bem, obrigados a viver na clandestinidade, nas trevas, num sono intermitente. O médium assassino, o vampiro, o demônio – todos os personagens que pactuam com a morte – saem das brumas para espalhar o Mal. (...) Em ***Nosferatu***, a presença do vampiro é dada por sua sombra, que avança, num ritmo inexorável, até ser dissolvido pelos raios de sol. Em ***Fausto***, o demônio cobre a cidade com seu manto negro e a sombra que produz desencadeia a peste (NAZÁRIO ***apud*** LIRA, 2013, p. 214).

Retornando a Lira, cita-se o contraponto em relação à sombra no cinema, a luz:

> O homem tem vivenciado, no decorrer da sua presença no mundo, unicamente duas sortes de luz: a luz natural e a luz artificial, sendo a primeira produzida pelo Sol ou outro fenômeno natural (relâmpagos, meteoros etc.) e a segunda por qualquer fonte luminosa elaborada pela mão ou engenhosidade do homem, a exemplo de uma tocha de fogo, uma vela ou os raios hipnotizantes de um canhão laser (LIRA, 2013, p. 53).

A luz e a sombra são dois elementos importantes no expressionismo alemão, elas auxiliam na criação de personagens e na intensidade na qual esses personagens são apresentados. Como por exemplo, a luz é o que derrota o Conde Orlock em *Nosferatu*.

Em *O Gabinete do Dr. Caligari*, o jogo de luz e sombra utilizado conseguia fazer com que os cenários, que eram panos pintados, se assemelhassem a paredes legítimas. Sobre a utilização da sombra Bordwell e Thompson relatam que existem duas categorias:

> Existem dois tipos básicos de sombras, ambos importantes para a composição cinematográfica: a sobra ***própria***, ou ***sombreamento***, e a sombra ***projetada***. A sombra própria ocorre quando a luz não ilumina parte de um objeto devido à forma desse objeto ou às características de sua superfície (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 222).

FIGURA 5 – PAREDES DO FILME *O GABINETE DO DR. CALIGARI*

FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

Portanto, conforme abordado neste capítulo, o expressionismo foi um movimento artístico no qual os artistas buscaram através das técnicas expressionistas representar o *belo* que era considerado *feio* para a sociedade burguesa. Uma das técnicas seria a distorção, ou como chamada por muitos teóricos, deformação, ela possibilita o *belo* ser utilizado para representar mundos imaginários, seja através do sonho de um personagem, ou a visão transmitida por um quadro, como visto em *O Grito* de Munch e *A Noite Estralada* de Van Gogh.

Bordwell e Thompson afirmam que "apesar de o movimento alemão ter durado cerca de sete anos, o Expressionismo nunca desapareceu totalmente como uma tendência no estilo cinematográfico" (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 701). Um cineasta que utilizou do expressionismo alemão em algumas de suas produções é o americano Tim Burton.

O GABINETE DO DR. TIM BURTON

Neste capítulo aborda-se quem é Tim Burton, sua carreira principalmente na animação e no musical, e as confluências entre o cinema de Burton e o expressionismo alemão, através das teorias sobre o rosto como expressividade e a dramatização do espaço fílmico. Estes elementos estão sendo pensados sob a possibilidade de uma matriz estilística em forma de repetição.

No dia 25 de agosto de 1958, na cidade de Burbank, no subúrbio do estado da Califórnia, Estados Unidos da América, nasceu Timothy William Burton, mundialmente conhecido como Tim Burton.

Tim Burton tem um acervo rico em produções cinematográficas com elementos em comum. Um questionamento que surge acerca de Tim Burton é se seu cinema seria considerado "impuro" a partir dos conceitos de André Bazin.

Na obra *O cinema ensaios* (1991), Bazin teoriza sobre o cinema impuro:

> O problema apresentado à nossa reflexão não é, no fundo, tão novo assim: é, a princípio, o da influência recíproca das artes e da adaptação em geral. Se o cinema tivesse dois ou três milhões de anos, sem dúvida veríamos mais claramente que ele não escapa às leis comuns da evolução das artes. Mas ele só tem 60 anos e as perspectivas histórias estão prodigiosamente esmagadas. [...] O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas. Sua história, desde o início do século, seria portanto a resultante dos determinismos específicos da evolução de qualquer arte e das influências exercidas sobre ele pelas artes já evoluídas. [...] Quando o cinema tomou efetivamente o lugar do teatro, ele o fez, portanto, reatando, num salto sobre um ou dois séculos de evolução, com as categorias dramáticas mais ou menos abandonadas (BAZIN, 1991, p. 84-86).

Conforme Bazin, o cinema é impuro por não ser uma arte que surgiu "nua e crua", é uma arte influenciada e adaptada por outras artes. É como se o cinema fosse filho de um romance da pintura com o teatro.

A autora Margarida Maria Adamatti em seu artigo *André Bazin e a intermidialidade: por uma historicidade impura do cinema* (2018) discorre sobre o termo cinema impuro de Bazin:

> Se a tônica do artigo "Por um cinema impuro" é a discussão da adaptação, a forma do texto traz, sutilmente, algumas disputas internas com o campo cinematográfico. A primeira delas diz respeito ao debate entre o específico cinematográfico como técnica. Quando Bazin realçou a presença de outras mídias no surgimento do cinema, ele se distanciou da teoria clássica, que procurava diferenciar os filmes das demais artes. Além disso, houve um afastamento em relação a alguns pensadores (ADAMATTI, 2018, p. 268-269).

Bazin, com seu conceito de cinema impuro, contesta a teoria clássica que distanciava o cinema das outras artes.

No livro *Impure Cinema: Intermedial and intercultural approaches to film* (2014)

organizado pelas teóricas Anne Jerslev e Lúcia Nagib, destaca-se o capítulo *The Politics of Impurity* no qual, uma das autoras discorre sobre o cinema impuro de Bazin:

> Let us first consider Bazin's provocative use of the expression 'impure cinema' to signify a medium contaminated by other art forms, notably literature and theatre. It is not by any chance that Bazin's American translator Hugh Gray chose to render the title of his famous article 'Pour un cinéma impur: Défense de l'adaptation', first published in 1950, simply as 'In Defense of Mixed Cinema' (Bazin 1967a). In so doing, Grey probably intended to avoid any uncomfortable sexual or racial connotations inherent in the word 'impure'. Even if questions of gender and race are entirely absent from Bazin's text, the article's tone of 'defence', as states in its very title, hints at a politics in favour of certain films and against others, and in favour of a certain criticism and against others (NAGIB, 2014, p. 22)[1].

Desta forma, a partir das discussões apresentadas sobre o cinema impuro de Bazin, as produções de Tim Burton podem ser consideradas impuras, afinal seu trabalho é uma mistura de todas as artes, por isso que se apresenta o conceito de intermidialidade. Há uma mescla do movimento expressionista alemão em seu trabalho com influências da pintura, e obviamente, com ênfase a influência do próprio cinema, o que será demonstrado nos capítulos subsequentes de análise dos objetos de pesquisa.

O livro *Tim Burton, Tim Burton, Tim Burton...* (2016) organizado pela autora Cánepa, traz uma coletânea de pesquisas sobre o cineasta, passando por suas produções.

No primeiro capítulo *O maravilhoso mundo de Tim Burton e suas criaturas fantásticas* a autora Rosana de Lima Soares, realiza um estudo apresentando o fantástico[2], o maravilhoso[3] e o estranho[4] nos trabalhos do cineasta:

> Do latim ***mirabilia***, ou "coisas admiráveis", o ***maravilhoso*** é algo extraordinário ou prodigioso, causando admiração. O ***fantástico*** (ou ***phantasticus***), por sua vez, deriva de ***fantasia*** (lembremos as variantes fantasma e fantasmagoria), referindo-se à imaginação e ao devaneio. [...] A interseção dos termos – ***maravilhoso*** e ***fantástico*** – leva-nos a um terceiro conceito, fundamental para aproximação aos filmes de Burton: o ***estranho***. Associando a raridade e a maravilha à estranheza, na língua portuguesa o termo se refere àquilo que não estamos acostumados e, por ser ***incomum***, causa-nos espanto ou ainda, àquilo que vem de fora, que se faz estrangeiro, deslocado, ***fora de lugar*** – apontando justamente para um ***estigma*** (SOARES, 2016, p. 11-12, grifo da autora).

1. Tradução livre: "Vamos primeiro considerar o uso provocativo de Bazin da expressão "cinema impuro" para significar um meio contaminado por outras formas de arte, notavelmente a literatura e o teatro. Não é por acaso que o tradutor americano de Bazin, Hugh Gray, tenha escolhido o título de seu famoso artigo "Pour un cinéma impur: Défense de l'adaptation", publicado pela primeira vez em 1950, simplesmente como "In Defense of Mixed Cinema". Ao fazê-lo, Gray provavelmente pretendia evitar quaisquer conotações de gênero ou raciais desconfortáveis inerentes à palavra "impuro". Mesmo que questões de gênero e raça estejam totalmente ausentes do texto de Bazin, o tom de defesa do artigo, como afirma em seu próprio título, sugere uma política em favor de certos filmes e contra outros, e em favor de uma certa crítica e contra outras".
2. "O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (TODOROV, 2014, p. 31).
3. "[...] o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, jamais visto" (TODOROV, 2014, p. 49).
4. "[...] no estranho, em compensação, o inexplicável é reduzido a fatos conhecidos, a uma experiência prévia" (TODOROV, 2014, p. 49).

Estas concepções de fantástico, maravilhoso e estranho são percebidas nos filmes de Burton, seja nos cenários, nas histórias dos filmes, nos traços dos personagens animados ou nos diálogos cantados de seus musicais.

Paul A. Woods em sua obra *O Estranho mundo de Tim Burton* (2015) realiza uma coletânea com entrevistas de Burton discorrendo sobre suas produções e história de vida: "ERA UMA VEZ... um menino solitário que era ignorado pelas pessoas à sua volta. Em vez de amigos normais, ele cresceu gostando de monstros e cachorros..." (WOODS, 2015, p. 7).

A forte personalidade de Tim Burton está presente desde a sua infância. Sua imaginação era influenciada por filmes de monstros, pelo grotesco, horror e terror. Burton cresceu assistindo *O Cérebro que não queria morrer* (*The Brain that Wouldn't Die*, 1962) o que refletiu nas suas primeiras produções.

TIM BURTON E A ANIMAÇÃO

A animação está presente na vida de Tim Burton desde seus treze anos de idade. Em 1971, o cineasta começou a produzir curtas-metragens de animação. Seu primeiro foi *A Ilha do Doutor Agor* (*The Island of Doctor Agor*, 1971), que é uma adaptação do livro do escritor Herbert George Wells, *A Ilha do Dr. Moreau* (*The island of Dr. Moreau*, 1896).

FIGURA 6 – *A ILHA DO DOUTOR AGOR*

FONTE: IMDb (2021)[5].

Em 1975, Burton ilustrou e escreveu o livro infantil *O Gigante Zlig* (*The Giant Zlig*, 1975). Na tentativa de publicação encaminhou seu livro à Disney, porém em 1976 recebeu uma carta de recusa da editora, alegaram que era muito parecido com as obras de Dr.

5. Disponível em: <https://goo.gl/149V7q>.

Seuss. No mesmo ano, frequentou o Instituto de Artes da Califórnia (*Cal Arts*), fundado por Walt Disney, com o intuito de formar os futuros profissionais de seus estúdios.

Mas foi apenas com o curta-metragem de animação *Talo de aipo: O monstro* (*Stalk of the celery monster*, 1979) que Tim Burton despertou a atenção da *Disney Corporation* e conseguiu ser contratado como aprendiz de animador.

FIGURA 7 – *TALO DE AIPO: O MONSTRO*

FONTE: IMDb (2021)[6].

Enquanto aluno da *Cal Arts* produziu mais três curtas-metragens, um em animação e dois em *live-action*. Sendo eles respectivamente, *Rei e polvo animação* (*King and Octopus Animation*, 1979), *Doutor do Destino* (*Doctor of Doom*, 1979) e *Luau* (*Luau*, 1982).

FIGURA 8 – *REI E POLVO ANIMAÇÃO*

FONTE: IMDb (2021)[7].

6. Disponível em: <https://goo.gl/iU2dDK>.
7. Disponível em: <https://goo.gl/uMXcJG>.

FIGURA 9 – *DOUTOR DO DESTINO*

FONTE: IMDb (2021)[8].

FIGURA 10 – *LUAU*

FONTE: IMDb (2021)[9].

Tim Burton ao realizar os desenhos para a animação *O cão e a raposa* (*The Fox and the Hound*, 1981), percebeu que esses trabalhos o impediam de utilizar sua criatividade, ele estava infeliz tendo que seguir as exigências da Disney, frustrado Tim Burton deixa a companhia.

Na exposição *Tim Burton* no MoMA, foram expostos os esboços *Fábrica de Sonho* (*Dream Factory*, 1983), que são uma crítica do cineasta ao modo de trabalhar da Disney.

8. Disponível em: <https://goo.gl/nPjXDQ>.
9. Disponível em: <https://goo.gl/xbno49>.

FIGURA 11 – ESBOÇOS FÁBRICA DE SONHO

FONTE: Tim Burton (2009)[10].

10. Disponível em: <https://goo.gl/D6F619>.

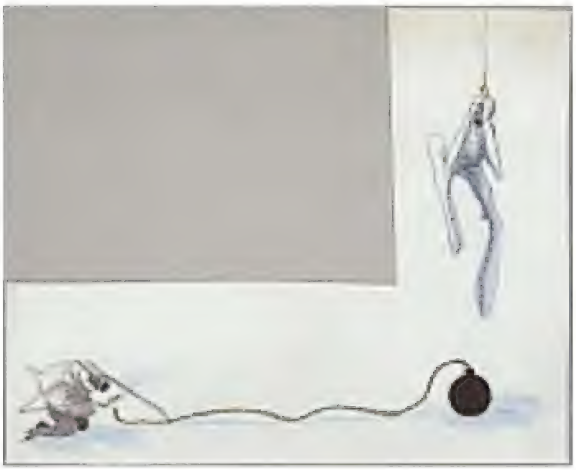

FIGURA 12 – ESBOÇOS FÁBRICA DE SONHO

FONTE: Tim Burton (2009)[11].

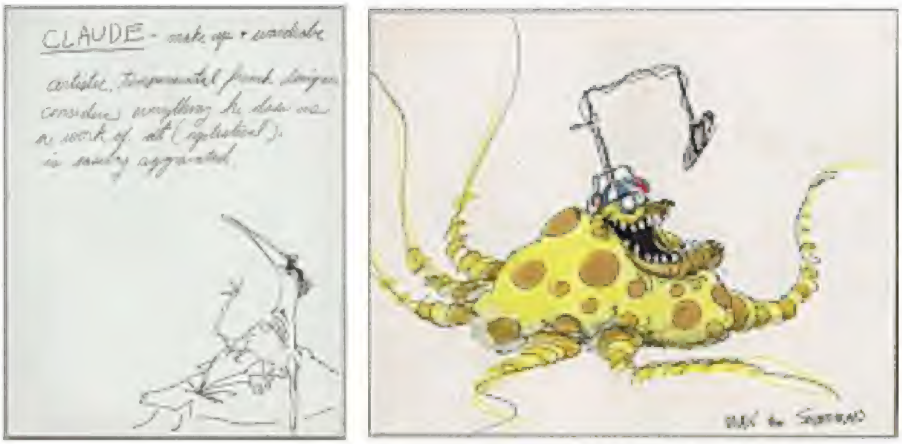

FIGURA 13 – ESBOÇOS FÁBRICA DE SONHO

FONTE: Tim Burton (2009)[12].

Segundo Burton, em uma entrevista concedida a Aurélien Ferenczi "What's odd with Disney is that they want you to be an artist, but at the same time they want you to be a zombie factory worker and have no personality" (FERENCZI, 2013, p. 9)[13].

No universo do cinema de animação, apesar de ter trabalhado com uma animação clássica na Disney com ilustrações em fotogramas, Burton ganhou notoriedade por dedicar-se ao *stop motion*.

Guimarães (2012a) discorre acerca deste método utilizado pelo diretor:

11. Disponível em: <https://goo.gl/D6F619>.
12. Disponível em: <https://goo.gl/D6F619>.
13. Tradução livre: "o que é estranho com a Disney é que eles querem que você seja um artista, mas ao mesmo tempo, eles querem que você seja um trabalhador de fábrica zumbi e não tenha personalidade".

> Animação refere-se ao processo segundo o qual o fotograma de um filme é produzido individualmente, podendo ser gerado quer por computação gráfica quer fotografando uma imagem desenhada, quer repetidamente fazendo-se pequenas mudanças em um modelo e fotografando o resultado (***claymation*** e ***stop motion***). O desenvolvimento da animação digital aumentou muito a velocidade do processo, eliminando tarefas mecânicas e repetitivas. Quando os fotogramas são ligados entre si o filme resultante é visto a uma velocidade de 16 ou mais imagens por segundo, há uma ilusão de movimento contínuo (GUIMARÃES, 2012a, p. 8, grifos da autora).

Burton utiliza da técnica *stop motion* como sua marca para contar histórias desde o início da sua carreira, assim, é possível considerar o cineasta como um dos principais nomes deste modo de animação.

A técnica *stop motion* pode ser definida como "a técnica de criar a ilusão de movimento ou desempenho por meio da gravação, quadro a quadro, da manipulação de um objeto sólido, boneco ou imagem de recorte em um cenário físico espacial" (PURVES, 2011, p. 6). Burton a utiliza com objetivo de criar um cenário e um mundo original para suas obras, assim, podendo ter total controle sobre o espaço e a ambientação de seus filmes.

Tim Burton iniciou em seus trabalhos a técnica *stop motion* com o curta-metragem de animação *O homem das cavernas pré-histórico* (*Prehistoric Caveman*, 1971).

Em 1993, Burton faz um longa-metragem de animação em *stop motion*, *O Estranho Mundo de Jack* (*Tim Burton's The Nightmare Before Christmas*). Nessa história, Jack Skellington (voz por Danny Elfman e Chris Sarandon) vive na Cidade do *Halloween*, onde todos os moradores passam o ano inteiro organizando a próxima festa de *Halloween*. Cansado dessa rotina, Jack sai em busca de novas ideias e acaba entrando num portal que o leva ao mundo do Natal. Encantado, Jack volta e convence a todos a sequestrarem o Papai Noel e ao invés de outro *Halloween,* criarem sua própria festa natalina.

FIGURA 14 – *O ESTRANHO MUNDO DE JACK*

FONTE: Filme *O Estranho Mundo de Jack* (1993).

Em 1984, Burton produziu um curta-metragem em live-action *Frankenweenie*, mas foi boicotado pela Disney. Então, no ano de 2012, Burton realiza uma nova versão, agora em forma de animação e em *stop motion*, essa versão, ao contrário da primeira versão em *live-action*, foi um grande sucesso. A história envolve o personagem Victor (voz por Charlie Tahan) que após um acidente consegue reviver seu cachorro Sparky. Mas o que Victor não esperava era que seu cachorro voltasse do mundo dos mortos com hábitos estranhos.

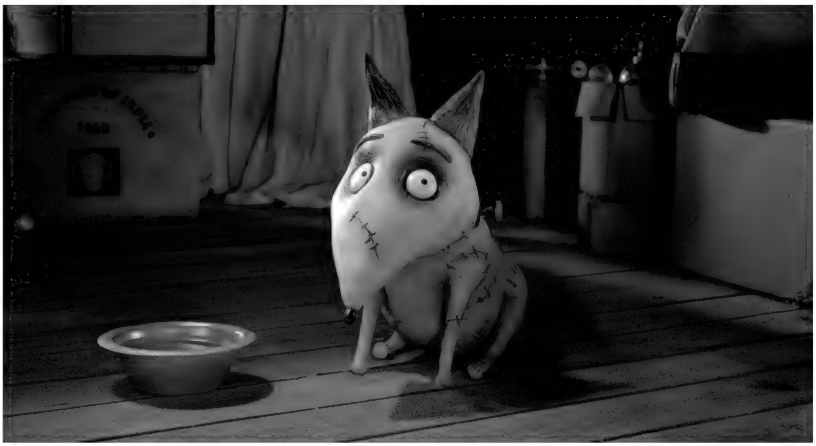

FIGURA 15 – *FRANKENWEENIE*

FONTE: Filme *Frankenweenie* (2012).

Os dois objetos de pesquisa, *Vincent* e *A Noiva Cadáver* são produções de animação em *stop motion*. Seguem abaixo algumas fotos dos bonecos utilizados para suas filmagens.

FIGURA 16 – BONECOS DA ANIMAÇÃO *VINCENT*

FONTE: Tim Burton (2009)[14].

14. Disponível em: <https://goo.gl/D6F619>.

FIGURA 17 – BONECOS *A NOIVA CADÁVER*

FONTE: Tim Burton (2009)[15].

O *stop motion*, como foi discorrido acima, possui uma importância e destaque na filmografia do diretor. Outra característica de suas obras que também possuem relevância é o musical. No subcapítulo a seguir, será debatido como este gênero clássico do cinema hollywoodiano influenciou em sua maneira de expor uma narrativa.

A MÚSICA NO MUNDO DE TIM BURTON: DA VOZ *OVER* AO GÊNERO MUSICAL

Em algumas produções de Tim Burton, encontra-se a presença da música em sua narrativa. Como por exemplo, nos filmes *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (*Charlie and the Chocolate Factory*, 2005) e *Sweeney Todd: O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet* (*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, 2007).

Baseado no conto de Roald Dahl, Burton dirige a sua versão do filme *A Fantástica Fábrica de Chocolate*, no qual Willy Wonka (Johnny Depp) é dono da maior fábrica de doces do planeta. Preocupado que está envelhecendo, ele decide encontrar um herdeiro para sua fábrica. Ele cria uma promoção e distribui cinco convites dourados dentro das barras de chocolate Wonka. As primeiras cinco crianças que encontrassem, poderiam visitar a fábrica que está fechada por mais de quinze anos. Charlie Bucket (Freddie Highmore) é uma das crianças sortudas que encontra o convite, encantado com o que conhecia, mal sabia ele o que lhe aguardava.

15. Disponível em: <https://goo.gl/D6F619>.

FIGURA 18 – *A FANTÁSTICA FÁBRICA DE CHOCOLATE*

FONTE: Filme *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (2005).

Em 2007, Burton dirigiu o filme *Sweeney Todd: O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet*, que conta a história de Benjamin Barker (Johnny Depp) que após ser forçado por falsas acusações do juiz Turpin (Alan Rickman) a passar quinze anos afastado de Londres deixando para trás sua esposa e filha, retorna sedento por vingança usando o nome Sweeney Todd. Ele vai direto para sua antiga barbearia e volta a trabalhar nela com o apoio da Sra. Lovett (Helena Bonham Carter) que tem uma loja de tortas no andar de baixo.

FIGURA 19 – *SWEENEY TODD: O BARBEIRO DEMONÍACO DA RUA FLEET*

FONTE: Filme *Sweeney Todd: O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet* (2007).

A música é um elemento presente em várias obras de Tim Burton. O gênero musical está mesclado em *A Noiva Cadáver* com diálogos cantados. Já no outro objeto de pesquisa, não temos a presença da música da mesma forma.

Na animação *Vincent*, não existe a presença do diálogo, pois é uma declamação de poema. A narração realizada por Vincent Price, pode ser classificada como voz *over* "qualquer som que não seja representado como vindo do espaço e do tempo das imagens na tela, o que inclui sons não diegéticos e som diegético não simultâneo" (BORDWELL; THOMPSON, 2013 p. 750).

Bordwell e Thompson apresentam duas classificações para som, diegético e não diegético.

Sendo os sons não diegéticos "representados como vindo de uma fonte exterior ao espaço da narrativa (por exemplo, a música que acompanha a imagem ou o comentário do narrador)" (BORDWELL; THOMPSON, 2013 p. 750).

Em *Vincent*, o som não diegético é presente na declamação do poema, e na música que apresenta teclas de piano como trilha sonora.

Já o som diegético "qualquer voz, passagem musical ou efeito sonoro, apresentado como originário de uma fonte do universo ficcional do filme" (BORDWELL; THOMPSON, 2013 p. 750), está presente no início da animação quando o protagonista toca sua flauta. Em *A Noiva Cadáver* está presente com mais ênfase.

FIGURA 20 – VINCENT TOCANDO FLAUTA

FONTE: Filme *Vincent* (1982).

No longa-metragem de animação (2005), um exemplo, é a cena em que Victor irá ser apresentado a sua futura noiva, Victoria. Ao chegar na casa da amada, ele se depara com um piano, a presença do som diegético é remetida pelo som das teclas tocada pelo personagem. Outro exemplo, é a chegada do protagonista ao mundo dos mortos, ao entrar no bar, se depara com um número musical sendo performado por esqueletos.

FIGURA 21 – VICTOR TOCANDO PIANO

FONTE: Filme *A Noiva Cadáver* (2005).

FIGURA 22 – NÚMERO MUSICAL NO MUNDO DOS MORTOS

FONTE: Filme *A Noiva Cadáver* (2005).

No cinema de Tim Burton, existe uma preferência pelo som diegético. Em animações como *O Estranho Mundo de Jack*, por exemplo, utiliza-se demasiadamente deste método. Em *Vincent*, temos a utilização dos dois casos (na narração não-diegética de Vincent Price; e no momento que Malloy toca flauta, como já foi citado anteriormente, de uma maneira diegética).

Desta forma, na animação (2005) temos a presença do gênero musical, que está na narrativa como um auxílio na maneira de contar uma história. As canções apresentadas, são utilizadas por Burton para expressar falas, sentimentos e acontecimentos ao longo da história. O conteúdo apresentado pelas músicas também expressa as características de personagens e seu relacionamento com os outros.

Segundo Bordwell e Thompson, existem duas subdivisões do gênero musical: os musicais de bastidores e os musicais diretos.

No musical de bastidores tem “a ação centrada nos cantores e bailarinos que atuam para um público que está dentro do mundo da história” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 522) e no musical direto “pessoas dançam e cantam em situações cotidianas, [...] cantando uma canção para expressar seus medos, desejos e alegrias” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 522).

Na animação *A Noiva Cadáver*, o musical é incorporado como forma de diálogo nos personagens, pode-se dizer que ocorre o musical direto, porque em uma conversa comum, os personagens começam a cantar um com o outro como se estivessem conversando.

O musical direto, citado por Bordwell e Thompson, é o método utilizado por Burton em suas obras. Ele utiliza não só em *A Noiva Cadáver*, mas também em outras produções, como por exemplo: *O Estranho Mundo de Jack*, *A Fantástica Fábrica de Chocolate* e *Sweeney Todd: O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet*.

Em *A Noiva Cadáver*, praticamente por toda a animação, os diálogos se intercalam com músicas e também ocorre a presença de músicas com rimas. Como por exemplo no início do filme quando os personagens William Van Dort e Nell Van Dort (vozes por Paul Whitehouse e Tracey Ullman), pais de Victor Van Dort, estão indo para o ensaio do casamento, eles já começam com um diálogo cantado.

FIGURA 23 – EXEMPLO DIÁLOGO CANTADO

FONTE: Filme *A Noiva Cadáver* (2005).

Em *O Estranho Mundo de Jack*, *A Fantástica Fábrica de Chocolate* e *Sweeney Todd: O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet*. Burton utiliza dos musicais da mesma maneira, de forma direta.

Nestes casos, ele traz a atuação cantante de seus personagens como uma maneira usual de comportamento, assim, integrando suas canções e letras às falas dos filmes.

FIGURA 24 – EXEMPLO DE CENA COM MUSICAL DIRETO

FONTE: Filme *O Estranho Mundo De Jack* (1993).

FIGURA 25 – EXEMPLO DE CENA COM MUSICAL DIRETO

FONTE: Filme *A Fantástica Fábrica De Chocolate* (2005).

FIGURA 26 – EXEMPLO DE CENA COM MUSICAL DIRETO

FONTE: Filme *Sweeney Todd: O barbeiro demoníaco da rua Fleet* (2007).

Desta forma, após ser demonstrado a importância da animação e do musical no cinema de Tim Burton, os subcapítulos subsequentes são dedicados a apresentar as teorias do rosto como expressividade e a dramatização do espaço fílmico, conceitos presentes no estilo do cineasta.

O ROSTO COMO EXPRESSIVIDADE

Como teor introdutório acerca do rosto no cinema, utiliza-se o *Dicionário teórico e crítico de cinema* de Aumont e Marie, para falar de cinema silencioso:

> O cinema mudo é, antes de tudo, uma época do cinema, que acabou por volta de 1930; de um ponto de vista estético e crítico, é uma forma de arte diferente do cinema falado. Já que a ausência de falas audíveis caminhava junto com o desenvolvimento de procedimentos visuais que o cinema falado utiliza pouco ou nunca. Tal especificidade estética do cinema mudo se reduz a alguns pontos: a) expressividade gestual e mímica dos atores; b) importância do aspecto visual, notadamente do enquadramento e da composição dos planos; c) importância da montagem, em razão, primitivamente, da necessidade de explicar o sentido das imagens [...]; d) privilégio concedido a certos objetos (paisagem, rosto, objetos, em primeiro plano), a certos termos (sonho, fantástico, cósmico), a certos tons ou gêneros (lírico, melodramático, burlesco); e) recorrência de certos sucedâneos dos efeitos sonoros (AUMONT; MARIE, 2006, p. 48).

Para esta pesquisa, o que se destaca da citação (2006), é "a expressividade gestual e mímica dos atores", isso demonstra como a expressividade é um elemento fundamental e importante para a discussão de como o rosto possui expressividade.

Sobre o rosto como expressividade, inicia-se com o livro organizado por Ismail Xavier, *A experiência do cinema: antologia* (1983).

O capítulo intitulado *A face do homem*, do autor Béla Balázs, teoriza sobre como a câmera cinematográfica trouxe a possibilidade de representar sentimentos apenas com as expressões faciais:

> A descoberta da imprensa tornou ilegível, pouco a pouco, a face dos homens. [...] No momento, uma nova descoberta, uma nova máquina, trabalha no sentido de devolver, à atenção dos homens, uma cultura visual, e dar-lhes novas faces. Esta máquina é a câmera cinematográfica. [...] O não falar não significa que não se tenha nada a dizer. Aqueles que não falam podem estar transbordando de emoções que só podem ser expressas através de formas e imagens, gestos e feições. [...] O que aparece na face e na expressão facial é uma experiência espiritual visualizada imediatamente, sem a mediação de palavras (BALÁZS, 1983, p. 77-78).

Conforme Balázs, a face expressa sentimentos, mesmo sem ter essa intenção. O rosto é expressivo, por exemplo, um simples bocejar pela manhã, já reflete um sentimento.

> A superfície expressiva de nosso corpo foi, dessa forma, reduzida apenas ao rosto e isso aconteceu não só porque o resto do corpo ficou escondido pelas roupas. Para os escassos resíduos de expressão corporal que nos restaram, a pequena superfície da face era o suficiente, projetando-se como um semáforo desajeitado da alma e transmitindo sinais da melhor forma possível (BALÁZS, 1983, p. 78-79).

No cinema silencioso, os sentimentos são passados para o espectador apenas por expressões faciais e gestuais. O rosto como expressividade é a voz do ator, a partir destas expressões, sabe-se o que ele está sentindo.

> [...] A psicologia e a filologia mostraram que nossos pensamentos e sentimentos são determinados *a priori* pela possibilidade de expressá-los. [...] Se, por conseguinte, o cinema aumenta as possibilidades de expressão também alargará o espírito que ele pode expressar. [...] O filme mudo não depende dos obstáculos isoladores impostos pelas diferenças lingüísticas. Se olharmos para o rostos e gestos de cada um de nós, e os entendermos, não apenas estaremos nos entendendo, como também aprendendo a sentir as emoções de cada um. O gesto não é só uma projeção exterior da emoção, é também o que a deflagra (BALÁZS, 1983, p. 81-82).

Desta forma, o rosto como expressividade desperta o conceito de fotogenia. Aumont e Marie definem o termo:

> A palavra "fotogenia" apareceu em 1851 para designar os objetos que "produzem" (na verdade, refletem) luz, suficientemente para impressionar a placa fotográfica. Depois que essa técnica foi resolvida pela invenção de emulsões cada vez mais sensíveis, o termo designa, progressivamente, uma ***qualidade dessa*** "produção de luz", e dos objetos associados. O objeto fotogênico – no mais das vezes, um rosto – é aquele que "sai" bem em fotografia, que é valorizado por ela, e aparece de uma maneira inesperada, interessante, poética, encantadora. A reflexão estética sobre o cinema apropriou-se do termo logo após a guerra de 1914-1918, e encontramos em Blaise Cendraus ou, sobretudo, em Jean Epstein, muitas páginas consagradas a esse "grande mistério" de um aumento sensorial e sensível da realidade através de sua filmagem. A fotogenia não é própria a todos os objetos, menos ainda a todos os filmes: para Epstein, ela define uma concepção do cinema, ilustrada por certos empregos da desaceleração, pelo primeiro plano, e, claro, pelo gosto de certas iluminações (AUMONT; MARIE, 2006, p. 136, grifo dos autores).

O conceito de fotogenia está ligado ao rosto do ator, ou seja, a fotogenia dá luz ao filme através do rosto como expressividade.

Aumont aprofunda sobre a fotogenia em seu livro *A imagem* (1993), trazendo os conceitos dos teóricos Louis Delluc e Jean Epstein:

> [...] É claro que a época do cinema mudo foi a época sensível às possibilidades fotogênicas da imagem de filme, e a própria palavra "fotogenia" encontra-se nos escritos de dois cineastas e críticos franceses dos anos 20, Louis Delluc e Jean Epstein. O primeiro a considerava na verdade o próprio segredo da arte do cinema, a ponto de dar esse título a um de seus primeiros ensaios sobre o cinema (1920). Aqui está um trecho típico de ***Photogénie***: "Nossos melhores filmes são, às vezes, muito feios porque resultam de um excesso de consciência laboriosa e factícia. Quantas vezes [...] o melhor de uma sessão de cinema está no noticiário [em que] alguns segundos dão uma impressão tão forte que os consideramos como artísticos! O mesmo não se pode dizer do filme dramático [...] que vem depois. Poucos são os que compreendem o interesse da fotogenia. Aliás, nem sabem do que se trata. Eu ficaria encantado se houvesse um acordo misterioso entre a foto e o gênio. Pois sim! O público não é bobo para acreditar nisso. Ninguém o persuadirá de que uma foto possa ter o imprevisto do gênio, porque ninguém, que eu saiba, está persuadido disso." É claro: Delluc não crê no "milagre" da fotografia; a fotogenia para ele deve ser adquirida – decreto "com o máximo de elegância". Em outros termos, sua definição da arte do ***cinema*** não é outra se não uma definição da arte do realizador, do ***cineasta*** (foi ele, não nos esqueçamos, que inventou essa palavra impôs seu uso) (AUMONT, 1993, p. 309-310, grifo do autor).

Segundo Aumont, a fotogenia está relacionada em sua origem ao cinema silencioso. "O poder fotogênico do cinema foi ressaltado pela maioria dos críticos da época do cinema mudo" (AUMONT, 1993, p. 310).

Pedro Maciel Guimarães, em seu artigo *O rosto do ator: da expressão fotogênica ao reflexo externo* (2016), apresenta um panorama do período do cinema silencioso:

> Na época do cinema silencioso e início da fase falada do clássico (final dos anos 1920 até os 1940), a fotogenia funciona como pilar econômico do cinema industrial e elemento preponderante de alguns gêneros, como melodrama ou horror (GUIMARÃES, 2016, p. 222).

Nas obras do expressionismo alemão, os atores eram predominantemente provenientes do teatro, sobre o rosto do ator:

> O rosto do ator teve três grandes tempos e teorias: a era da fotogenia, conceito que abarca grande variedade temporal e representativa, e as eras das dicotomias "máquina-máscara" e "alma-tela" A fotogenia destaca-se por aparecer como um conceito-chave, ligado inicialmente às vanguardas europeias dos anos 1920 (GUIMARÃES, 2016, p. 222).

A fotogenia é "o efeito quase miraculoso que a visão aproximada do rosto desencadeia nos espectadores, mesclando admiração, inquietação, fascínio e êxtase" (GUIMARÃES, 2016, p. 223), e pode ser observada nas expressões faciais extremamente marcantes dos filmes expressionistas, definindo o rosto como uma forma de expressividade.

Em *O Gabinete do Dr. Caligari*, por todo o filme é evidenciado esta característica, pois os atores tinham ajuda de uma maquiagem sobrecarregada que valorizava ainda mais suas expressões faciais, destacando o exagero teatral.

Cada cena transmitia um sentimento novo ao espectador, como é observado nos olhares do personagem Dr. Caligari. Como, por exemplo, a diferença quando ele estava se passando por "bom moço", e quando queria inscrever seu espetáculo na feira, ou quando seduziu Jane a entrar e conhecer Cesare, transmitia a sensação de honestidade. Já quando escondia um segredo, despertava a dúvida da verdade em quem assiste o filme.

FIGURA 27 – EXPRESSÕES FACIAIS DE DR. CALIGARI

FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

FIGURA 28 – EXPRESSÕES FACIAIS DE DR. CALIGARI

FONTE: Filme O Gabinete do Dr. Caligari (1920).

Desta forma, no mundo de Tim Burton, os personagens das animações *Vincent* e *A Noiva Cadáver* possuem expressões faciais marcantes que remetem ao exagero teatral do cinema expressionista alemão, esta presença do rosto como expressividade será demonstrada na análise de cada uma das animações. No subcapítulo a seguir é realizada a introdução a dramatização do espaço fílmico.

DRAMATIZAÇÃO DO ESPAÇO FÍLMICO

Uma característica marcante nos objetos de pesquisa analisados é a dramatização do espaço fílmico.

No livro *A estética do filme* (1995), os autores Aumont, Alain Bergala, Marie e Marc Vernet discorrem sobre o espaço fílmico:

> [...] É essa porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro que chamaremos de ***campo***. [...] O fora de campo está, portanto, vinculado essencialmente ao campo, pois só existe em função do último; poderia ser definido como o conjunto de elementos (personagens, cenário, etc.) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer. [...] Desse modo, embora haja entre eles uma diferença considerável (o campo é visível, o fora de campo não é), pode-se de certa forma considerar que campo e fora de campo pertencem ambos, de direito, a um mesmo espaço imaginário perfeitamente homogêneo, que vamos designar com o nome ***de espaço fílmico*** ou ***cena fílmica*** (AUMONT ***et al***, 1995, p. 21-25, grifo dos autores).

Conforme os autores (1995), o espaço fílmico é o espaço imaginário que o espectador percebe ao ver o filme.

Complementando com este assunto, Bordwell e Thompson afirmam em seu estudo que o espaço está presente em todos os filmes, classificando-os como bidimensionais e tridimensionais:

> [...] um espaço gráfico bidimensional: a composição chata da imagem. Em filmes que representam objetos, figuras e locais reconhecíveis, um espaço tridimensional é também representado. A qualquer momento, o espaço tridimensional pode ser diretamente figurado como espaço no campo da imagem, ou sugerido, como ***espaço fora de campo***. Em filmes narrativos, também podemos distinguir entre o espaço da história – local da totalidade da ação (mostrada ou não) – e o espaço do enredo – locais representados visível ou audivelmente nas cenas (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 745, grifo dos autores).

É possível identificar o espaço tridimensional, ou espaço fora de campo, como foi rotulado pelos autores, na animação *A Noiva Cadáver*, por exemplo, quando Victor passeia no mundo dos mortos. Neste momento percebe-se os elementos vinculados à morte que estão presentes no cenário deste mundo.

FIGURA 29 – VICTOR NO MUNDO DOS MORTOS

FONTE: Filme *A Noiva Cadáver* (2005).

Entende-se como espaço fora de campo: "Composto pelas seis áreas[16] que não são visíveis na tela, mas que ainda assim compartilham o espaço da cena: ambos os lados e acima e abaixo do quadro, atrás do cenário e atrás da câmera" (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 745).

Desta forma, a partir da introdução de Victor ao mundo dos mortos, percebe-se as características desse espaço, destacando-se caixões, lápides e caveiras em seu cenário, e com apenas algumas cenas já é possível construir esses seis espaços citados por Bordwell e Thompson, a partir de Burch.

Bordwell (2008) traz o conceito de desdramatizar o espaço fílmico. No qual "os diretores europeus exploraram modos de compor imagens que visavam amortecer o fluxo do drama dentro da cena" (BORDWELL, 2008, p. 219).

No expressionismo alemão acontece o contrário, portanto nesta pesquisa utiliza-se o termo dramatização do espaço fílmico. Chegou-se nesta definição ao observar a profundidade de campo e o uso de diagonais causando a sensação de desproporcionalidade e perda do equilíbrio presentes nos filmes expressionistas. Ou seja, é usado o espaço fílmico com o intuito de dramatização e não ao contrário.

Em *O Gabinete do Dr. Caligari*, a dramatização do espaço fílmico é evidente, como por exemplo, na cena em que o Dr. Caligari está indo pedir autorização para sua apresentação na feira, os panos foram pintados com riscos que dão a impressão que as paredes estão em diagonais.

16. "O teórico do cinema Noël Burch assinalou seis zonas de espaço fora de campo: o espaço além de cada uma das quatro bordas do quadro, o espaço atrás do cenário e o espaço atrás da câmera" (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 305).

FIGURA 30 – PAREDES

FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

É evidente também, no caminhar das pessoas na cidade e nas casas da cidade, principalmente nas janelas e portas.

FIGURA 31 – CIDADE

FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

FIGURA 32 – CASAS

FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

FIGURA 33 – JANELAS E PORTAS

FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

Está característica é utilizada por Tim Burton nas animações *Vincent* e *A Noiva Cadáver*, recriando os ambientes em diagonais com profundidade de campo e a desproporcionalidade do personagem com o cenário. Após, ser demonstrado neste capítulo a trajetória de Tim Burton no cinema de animação e musical, e os conceitos do rosto como expressividade e a dramatização do espaço fílmico, nos capítulos subsequentes, essas teorias são aplicadas nas análises de cada objeto de pesquisa.

VINCENT (1982)

Este capítulo é dedicado a um dos objetos de pesquisa *Vincent*. Inicia-se com uma introdução sobre a história que é contada nesta animação, apresentando e comentando sobre seus personagens. Além disto, realiza-se uma análise com base nos conceitos de intertextualidade, dramatização do espaço fílmico e o rosto como expressividade apresentados anteriormente.

Desta forma, como metodologia de pesquisa busca-se aplicar os quatro passos propostos por Bordwell e Thompson para realizar a análise de estilo de um filme, adaptando-os e transformando-os em dois passos. No primeiro passo seria a análise de cada personagem/narrativa. O segundo passo, uma análise geral a partir dos conceitos/elementos componentes da matriz relativa à influência do expressionismo alemão nas animações *Vincent* e *A Noiva Cadáver*.

O curta-metragem de animação *Vincent* utiliza a técnica *stop motion* e foi produzido para a Walt Disney Pictures, com um orçamento de US$ 60 mil.

Em forma de poema e em preto-e-branco, a obra conta a história de Vincent Malloy. Um garoto de sete anos de idade, ele vive com sua mãe, sua irmã mais nova, seu cachorro e seus gatos de estimação. Adora tocar flauta, esse é um de seus passatempos preferidos, além do apreço pelo ator de filmes de terror Vincent Price.

A vida monótona de uma criança não é suficiente para Malloy, até que um dia ele se torna Vincent Price. Agora veste roupa de cientista e mora com morcegos, transforma seu cachorro em um cão zumbi e mergulha sua tia em cera. Uma notícia desagradável o deixa sufocado aguardando a morte, sua bela esposa havia sido enterrada viva.

Até que toda sua insanidade é interrompida por passos na porta de seu quarto, a mãe de Vincent entra e o encontra vestido como um garoto normal e diz: "Esses jogos com os quais você brinca estão em sua cabeça, você não é Vincent Price, é Vincent Malloy, você não está atormentado e insano, você é apenas um jovem menino, você tem sete anos e é meu filho, eu quero que você vá lá fora e se divirta de verdade". Mas essas palavras surgiram tarde demais, Vincent já estava dominado pela loucura, então, deita no chão recitando "O Corvo" de Edgar Allan Poe e vem a óbito.

Após esta introdução com a história da animação, buscando apresentar a origem de *Vincent* na vida de Burton, apresenta-se os esboços desenhados pelo cineasta presentes no acervo *online* da exposição Tim Burton no MoMA[1].

1. Em exposição do dia 22 de novembro de 2009 ao dia 26 de março de 2010.

FIGURA 34 – ESBOÇOS DE *VINCENT*

FONTE: Tim Burton (2009)[2].

2. Disponível em: <https://goo.gl/D6F619>.

FIGURA 35 – ESBOÇOS DE *VINCENT*

FONTE: Tim Burton (2009)[3].

FIGURA 36 – ESBOÇOS DE *VINCENT*

FONTE: Tim Burton (2009)[4].

3. Disponível em: <https://goo.gl/D6F619>.
4. Disponível em: <https://goo.gl/D6F619>.

FIGURA 37 – ESBOÇOS DE *VINCENT*

FONTE: Tim Burton (2009)[5].

FIGURA 38 – ESBOÇOS DE *VINCENT*

FONTE: Tim Burton (2009)[6].

5. Disponível em: <https://goo.gl/D6F619>.
6. Disponível em: <https://goo.gl/D6F619>.

As aventuras do personagem Vincent Malloy são semelhantes a infância de Tim Burton:

> Em entrevistas concedidas ao longo da sua carreira, ele costuma descrever a si mesmo como uma criança introvertida, que se sentia muito diferente das outras daquela cidade colorida da Califórnia. Seu comportamento diferente se manifestava principalmente nas longas horas que passava desenhando sozinho e pela preferência por antigos filmes de monstros da TV, que identifica como os verdadeiros contos de fadas da sua infância (CÁNEPA, 2016, p. 24).

Ao assistir *Vincent* e ler sobre a vida do cineasta é possível entender que a animação foi uma produção muito pessoal para o mesmo. Sobre essa relação:

> What is particularly fascinating about Vincent is precisely how "Burtonesque" this six-minute film from the beginning of his career actually is; present within the film in embryo are multiple themes and motifs that resonate throughout the body of Burton's work. Vincent is a wild-haired outsider attired in horizontal stripes who views his world through the imaginative lens afforded by classic Gothic texts and films (WEINSTOCK, 2013, p. 4, grifo do autor)[7].

O narrador da animação é Vincent Price, Burton relata em entrevistas que é grande fã do mesmo. Além de participar de *Vincent*, Price interpretou o personagem 'O Inventor' em *Edward Mãos de Tesoura* (*Edward Scissorhands*, 1990). As figuras abaixo representam a relação de Vincent Price no mundo de Tim Burton.

FIGURA 39 – ILUSTRAÇÃO DE VINCENT PRICE FEITA POR TIM BURTON

FONTE: Tim Burton (2009)[8].

7. Tradução livre: "O que é particularmente fascinante sobre *Vincent* é quão precisamente "Burtonesco" esse filme de seis minutos, do início de sua carreira, realmente é; presente no filme, em seu embrião, estavam os diversos temas recorrentes que ressoam por todos os trabalhos de Burton. Vincent é um outsider de cabelos revoltos, vestido com uma blusa de listras horizontais, que vê o mundo através de lentes imaginativas moldadas por textos e filmes góticos clássicos".

8. Disponível em: <https://goo.gl/D6F619>.

FIGURA 40 – TIM BURTON E VINCENT PRICE

FONTE: WIKIA (2021)[9].

FIGURA 41 – JOHNNY DEPP E VINCENT PRICE NAS GRAVAÇÕES DE *EDWARD MÃOS DE TESOURA*

FONTE: ADOROCINEMA (2007)[10].

Em *Vincent* são encontradas referências a Edgar Allan Poe e ao expressionismo

9. Disponível em: <https://goo.gl/5Pcb6g>.
10. Disponível em: <https://goo.gl/zucBk9>.

alemão, que aparecem nas cenas da animação e nos versos do poema.

Conforme abordado anteriormente buscando realizar o "primeiro passo" adaptado de Bordwell e Thompson, no subcapítulo a seguir é apresentado os personagens de *Vincent* e a sua causa e efeito na narrativa.

PERSONAGENS

Os personagens da animação *Vincent* são apresentados sempre ao se relacionar com o protagonista, Vincent Malloy. O garoto de sete anos de idade tem uma imaginação que cria a maioria dos elementos que compõe as cenas, porém não cria nenhum personagem, com exceção de seu alter ego, Vincent Price.

A mãe e a tia do garoto são as únicas personagens que se relacionam diretamente com ele. Sua mãe é a responsável por trazer Malloy de volta à realidade e retirá-lo de seus pensamentos como Price.

Sua tia, apesar de também o trazer de volta à realidade, acaba assassinada por Price (nos pensamentos de Malloy). O outro personagem da família do protagonista que tem uma aparição na produção é a irmã de Vincent, porém ela não chega a se relacionar com Malloy.

O cachorro de Malloy, Abercrombie, e seus dois gatos (em contraste, um branco e um preto) também se relacionam não só com Malloy, mas com Price. Os animais possuem uma importância nas experiências do alter ego do protagonista como cientista.

A locução da voz que narra a história, foi feita pelo ator americano Vincent Price, que tem sua carreira homenageada durante a obra. O alter ego de Vincent Malloy é uma compilação de personagens que o ator interpretou durante sua carreira.

Conforme abordado anteriormente buscando realizar o "segundo passo" adaptado de Bordwell e Thompson (2013), no subcapítulo a seguir realiza-se a análise da animação (1982), utilizando os conceitos do rosto como expressividade, a dramatização do espaço fílmico e a intertextualidade.

ANÁLISE

Na cena de abertura, o cenário é composto por uma árvore preta que tem seu tronco e galhos distorcidos, um muro de tijolos brancos, onde está escrito o título do curta-metragem com uma tipografia gótica, à frente tem um gato preto com o rabo fazendo a mesma forma de distorção do tronco da árvore.

Esta distorção da árvore e do gato, aparentam complementar a tipografia gótica que compõe o cenário. A presença do expressionismo alemão por meio de elementos da *mise-en-scène*, já nos dá a entender que o mundo que nos será apresentado pode ser da imaginação de um personagem, pois tem-se a presença de elementos distorcidos e não um reflexo do "mundo real".

A câmera acompanha o caminhar do gato preto pelo muro, até ele entrar dentro da janela da casa. O cenário é composto por um tapete preto e por paredes brancas. Ao lado esquerdo da imagem, o gato preto está sentado no parapeito de uma janela com cortinas

cinzas observando o protagonista da animação, Vincent Malloy. Ele veste uma camiseta com listras horizontais preto-e-branco, calça e tênis preto, tocando uma flauta. A camiseta de Vincent Malloy é um importante elemento para demonstrar que se trata de uma produção de Tim Burton, considerando que em suas produções tem-se a forte presença do uso de listras.

Atrás de Vincent, projetado na parede, está a sombra da janela, embora a janela seja quadrada, ela está em diagonal. O gato salta da janela e a câmera gira em torno do cenário, porém, a sombra da janela continua intacta, como se fosse uma pintura na parede. A janela nos faz associar aos cenários do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, pois os cenários do filme aparentam com uma pintura.

O gato se esfrega em Vincent, ele para de tocar a flauta e o observa. Vincent pega o gato no colo e muda completamente, agora ele tem um bigode, sua flauta vira uma piteira, e suas roupas se modificam iguais a do personagem Alex, interpretado por Vincent Price no filme *Nos Domínios do Terror* (*Twice-Told Tales*, 1963).

FIGURA 42 – VINCENT PRICE (ESQ.) E VINCENT MALLOY (DIR.)

Fonte: *Nos Domínios do Terror* (1963) e *Vincent* (1982).

Nesta cena, temos a primeira aparição do rosto como expressividade. As feições de Vincent mudam, sempre que ele aparece como seu alter ego, a função do rosto como expressividade impacta o espectador com a presença de um outro Vincent.

Quando Vincent solta a fumaça da piteira, o gato se assusta com sua transformação, então pula de seu colo. Vincent caminha em direção a porta e, ao abri-la, está novamente vestido como um menino normal. Observa-se que se o mundo do alter ego de Vincent seria fruto de sua imaginação, como o seu gato conseguiu ver sua transformação? O gato de alguma forma conseguia ingressar nesse mundo imaginário.

Agora o cenário é composto por uma menina e um cachorro observando Vincent, e dois gatos (um preto e um branco) sentados à mesa. Vincent apaga a luz, surgem morcegos e fazem uma transição, concluindo com a mudança de cenário. Nesta cena, ao apagar a luz temos a passagem para o mundo imaginário.

A presença da personagem “menina” é apenas no “mundo real” de Vincent, ela não

aparece no mundo imaginário. É uma personagem sem ação alguma, sua participação é apenas nesta cena durante a apresentação da animação. O espectador sabe apenas que ela é irmã de Vincent pela narrativa poética: "Ele não se importa em viver com sua irmã". Além desse verso, a presença dela não é mais notada.

O novo ambiente é composto por uma parede pintada em xadrez preto-e-branco, um rodapé sujo e um tapete xadrez, uma luz é projetada em Vincent, que está vestido com roupas iguais a de um cientista. Em nenhum momento é mostrado o personagem trocando de roupa ou dormindo para simbolizar que ele está sonhando.

O ambiente com a presença do xadrez preto-e-branco é um elemento comum nas produções de Tim Burton, por ser um de seus primeiros trabalhos, acredito que usando essa característica ele já estaria apresentando sua assinatura.

A câmera acompanha Vincent que caminha para outra sala, a transição não é mais com morcegos, mas sim por um monstro preto, quando esse monstro abre a boca, surge um novo cenário. Os dentes do monstro aparentam serem feitos de uma união de asas de morcegos, dando continuidade a transição anterior.

Agora somos apresentados a uma sala escura, a luz é apenas da porta aberta que projeta uma sombra no chão, Vincent entra pela porta se lamentando. Nesta cena, o uso do exagero teatral é frequente, sendo usado para representar uma confusão mental que o protagonista vive, ocorrendo a presença do estilo indireto livre, pois, a confusão mental do personagem é transmitida pela narrativa.

Ele se apoia nos glúteos de sua tia, que usa um vestido com flores, temos uma viragem de cor do escuro para o claro, o cenário é um jardim, Vincent está vestindo as roupas do começo da animação (como um menino normal). Ele se assusta ao virar e ver que estava apoiado em sua tia. Ela passa a mão em sua cabeça na tentativa de acalmá-lo, sua tia é tão grande que se torna o cenário e continua passando a mão em sua cabeça.

A personagem "Tia" é apresentada como a figura do adulto repressor, que repreende a imaginação do protagonista. Como também pode ser a figura que, ainda que contra a vontade de Vincent, traz a lucidez do personagem de volta.

Vincent aparece novamente vestido como um cientista, em uma sala com uma parede branca, ele está irritado e puxa uma corrente preta pendurada no teto, esta corrente ergue sua tia do chão, vemos apenas as pernas dela cobertas por parte do vestido com os pés de fora, seus pés se assemelham às patas de um porco que se debate como se estivesse indo ao abate. Nesta cena, destaca-se que a única personagem punida pelo alter ego de Vincent é a "Tia", neste caso ele se vinga por ela o repreender ou por ela trazer sua lucidez.

O cenário é o mesmo, mas agora temos a presença da luz na parede, fazendo uma sombra em diagonal com faixas pretas. Vincent, vestido como um cientista, puxa a corrente que faz sua tia cair num balde de cera. As faixas pretas da parede se assemelham às paredes do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

Temos uma viragem de cor (do claro ao escuro), o cenário tem paredes xadrez, rodapé branco sujo, uma máquina que transforma seu cachorro em um cão zumbi. Nesta cena percebe-se relações intertextuais com o filme *Frankenstein* (1931), quando o cientista Victor Frankenstein realiza a experiência científica para dar vida ao personagem

Monstro Frankenstein.

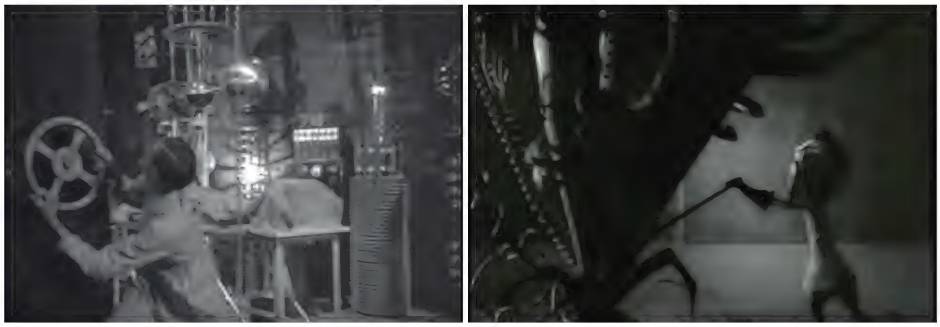

FIGURA 43 – VICTOR FRANKENSTEIN (ESQ.) E VINCENT (DIR.)

Fonte: *Frankenstein* (1931) e *Vincent* (1982).

Neste momento, o cenário é composto por uma fumaça branca que vai desaparecendo e nos mostrando escadas em lados opostos com degraus e corrimãos distorcidos, os prédios ao fundo são pretos com janelas em formas de triângulos e distorcidas. A fumaça dispersa, e é revelado um cenário parecido ao do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. Uma luz sai das janelas distorcidas, iluminando a rua, e conseguimos ver ao fundo a sombra de Vincent e de seu cachorro, Abercrombie, caminhando.

FIGURA 44 – CENÁRIOS

FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *Vincent* (1982).

Esta cena traz a presença da dramatização do espaço fílmico, elementos que demonstram a distorção dos cenários. A função da dramatização, apresenta um "tom de lucidez" ao que acontece na diegese. Vemos um mundo de acordo com os pensamentos do alter ego de Vincent. Este mundo, além de elementos do expressionismo alemão (como a distorção dos cenários e a presença do exagero teatral), também apresenta o uso do estilo indireto livre no filme (1920) e na animação (1982), é presente a partir da distorção que acontece nos cenários devido a criação de um mundo imaginário dos personagens.

Uma transição preta ocorre e somos apresentados a um novo cenário, com uma parede com faixas brancas e pretas, a câmera dá *close* no quadro de uma mulher com

olhos arregalados. O cenário é iluminado por uma luz que sai de uma janela de forma triangular distorcida. Com a luz e o movimento de câmera de recuo, conseguimos ver que as paredes do cenário são xadrez e Vincent aparece pintando um quadro.

Nesta cena, tem-se duas semelhanças com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. A primeira é a mulher do quadro apresentada como esposa de Vincent que remete a personagem Jane de Caligari. E a segunda é a janela triangular que transpassa a luz que ilumina a cena, que é idêntica às utilizadas na obra de Wiene. Além destas duas semelhanças com o filme (1920), a intermidialidade também está presente no uso do rosto como expressividade, exposto no quadro da "esposa de Vincent" e no quadro de Munch, *O Grito*, conforme abordado no capítulo um. Na animação (1982), o rosto como expressividade representado no quadro da "esposa de Vincent" demonstra que é uma criação do alter ego do personagem. Pois, em seu mundo imaginário, o rosto como expressividade é utilizado principalmente para dar lucidez à loucura.

FIGURA 45 – ESPOSA E JANE

FONTE: *Vincent* (1982) e *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

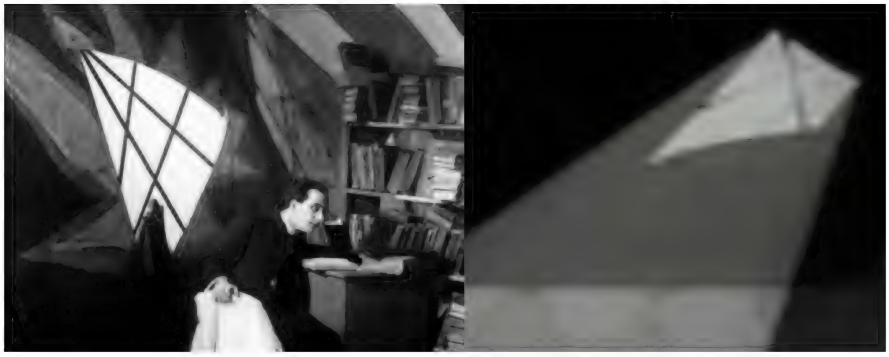

FIGURA 46 – JANELAS

FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *Vincent* (1982).

Ocorre uma transição de uma sala à outra, uma luz ilumina Vincent, que está sentado lendo um livro, à mesa aparecem vários livros e um crânio. Vincent realiza o exagero teatral lendo o livro e o derruba na mesa. Nesta cena, a função do exagero teatral ocorre na

intenção de transmitir para o espectador que o protagonista está lendo que sua esposa foi enterrada viva.

FIGURA 47 – EXAGERO TEATRAL DE VINCENT

FONTE: Filme *Vincent* (1982).

A câmera mostra uma cruz ponteada, cravada na cruz tem-se uma pessoa com a boca aberta assustada (ocorre uma transição de quadro escura). O cenário é composto por uma sepultura, um lampião e uma pá surgindo da sepultura e jogando terra ao redor.

Em uma viragem de cor do escuro para o claro, temos em cena uma sepultura em um jardim recheado de flores, uma mulher se aproxima e a pá jogando terra é substituída pelo rosto de Vincent (vestido como um garoto normal). Vincent lamenta que foi descoberto e colocado de castigo.

As viragens das cores e as mudanças de cenário, remetem que na escuridão estamos assistindo o mundo do alter ego de Vincent, e no claro temos as ações de Vincent Malloy, um menino normal.

A transição de cena, nos leva à um novo cenário, composto de uma parede cinza, escada preta com os degraus distorcidos em forma de triângulos, que levam a uma porta, que também é distorcida em forma triangular (elementos que demonstram a dramatização do espaço fílmico). Novamente, a distorção do cenário nos apresenta ao mundo do alter ego do protagonista. A fiel presença da dramatização do espaço fílmico ocorreria para dizer ao espectador que tudo se passa na mente de Vincent. Além da presença da dramatização do espaço fílmico e do exagero teatral, nesta cena tem-se a presença do estilo indireto livre, utilizado principalmente para transpassar ao espectador os sentimentos de derrota do protagonista ao ser “castigado” por sua mãe.

A luz que ilumina Vincent o insere dentro de um triângulo de luz. O protagonista é apenas uma sombra preta subindo as escadas, assemelhando-se a um desenho se

movimentando pela parede.

O novo cenário é composto por uma coluna branca, onde temos o quadro de uma mulher usando um vestido listrado preto-e-branco. Vincent aparece como uma sombra preta em frente a coluna branca chorando, e o rosto da mulher retratada no quadro, novamente, se assemelha a personagem Jane do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. Neste momento, temos novamente o uso de listras e a dramatização do espaço fílmico, elementos comuns nas produções do diretor.

O cenário tem uma parede xadrez branca e preta, que se movimenta como se estivesse tudo girando em torno de Vincent, ele está vestido como cientista novamente e realizando o exagero teatral, se lamentando e chorando. Novamente o uso do exagero teatral aparece no alter ego de Vincent.

A câmera se afasta, e uma porta é aberta pela mãe de Vincent, que começa a brigar com ele. Temos um giro da câmera e Vincent aparece sentado numa cadeira distorcida, está vestido de cientista e está triste. Ele levanta e segura seu pescoço como se estivesse sufocado, coloca seu braço esquerdo para frente como se fosse cair.

Nesta cena, temos a mistura do personagem do mundo de Malloy com o mundo de seu alter ego. Anteriormente, apenas o gato preto e a personagem "Tia" tinham vivenciado o alter ego do protagonista. Isso seria uma forma do diretor de instigar no espectador a questionar até onde se mantém a realidade no mundo do garoto Vincent Malloy.

O novo cenário é uma parede xadrez preto-e-branca, composta por uma mesa, que tem uma caneta de pena, um papel em branco e um crânio, apresentado juntamente com o texto que remete a Edgar Allan Poe.

As mãos de Vincent surgem por trás da mesa, que as utiliza para se apoiar e tentar alcançar a pena para escrever, o rosto de Vincent é atormentado realizando o rosto como expressividade, seus olhos se arregalam e lembram duas janelas. No filme *Caligari*, o rosto dos atores tinha auxílio da maquiagem, que remetia a algo teatral (intermidialidade), principalmente sendo filmados em primeiro plano demonstrando a loucura através das expressões faciais. Na animação (1982), ocorre principalmente em *close-up* e primeiro plano, utilizando o rosto como expressividade para representar além da loucura, a angústia e o tormento do protagonista.

Vincent fecha os olhos, e sua mãe surge de costas para a câmera, de frente para ele, que está sentado na cadeira, triste (realizando o rosto como expressividade). Ela discute com Malloy e sai fechando a porta. Nesta cena, o uso do rosto como expressividade tem o intuito de mostrar que Vincent está preocupado, pois foi descoberto por sua mãe.

O protagonista caminha na escuridão, atormentado, a parede xadrez se movimenta e raios de trovões iluminam a cena. A cena remete a um momento citado anteriormente do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (abordado no capítulo um). Nela, Dr. Caligari afirma, em seu consultório, que necessita tornar-se o "verdadeiro Caligari". Os raios de trovões da animação (1982) representam as palavras ("Caligari...Você tem que ser Caligari") do filme (1920).

O cenário é apresentado como uma caixa distorcida que Vincent está dentro, de um lado, uma parede xadrez preto-e-branca, no outro, uma parede xadrez preto-e-branca se movimentando, no meio, uma parede branca na qual a sombra de Vincent aparece como se

ele fosse um monstro. Nesta cena, ao realizar o exagero teatral, o personagem transmite o tormento que está vivendo. Tem-se o ápice da loucura do protagonista, no qual o espectador se encontra totalmente imerso no mundo de seu alter ego.

Vincent, atormentado, aparece ao centro, em cima de um piso de tijolos brancos (remetendo ao muro apresentado na abertura da animação), vestido de cientista. Ele se assusta com sua própria sombra, e mãos de esqueletos começam a sair da parede tentando pegá-lo. Nesta cena, estamos entrando no mundo da mente do protagonista, como se as mãos de esqueletos representassem a loucura tentando fazer com que ele liberte seu alter ego. Além disso, nesta cena ocorre o estilo indireto livre, afinal, estas sensações são passadas pela narrativa.

O cenário todo gira, fantasmas saem das paredes e passam por Vincent que está ao centro alucinado (como se sua loucura estivesse o consumindo).

Sua tia aparece em cera gigante e derrete em cima do protagonista, Malloy cai numa espécie de poço xadrez, lembrando a queda da personagem Alice, na animação *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*, 1951) dos diretores Hamilton Luske, Wilfred Jackson e Clyde Geronomi.

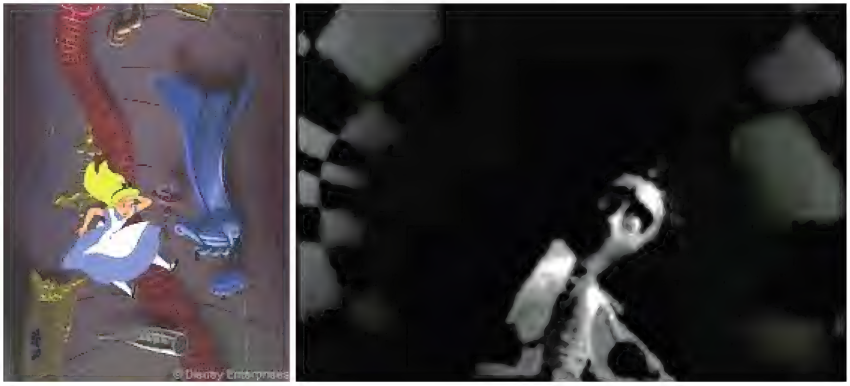

FIGURA 48 – ALICE (ESQ.) E VINCENT (DIR.)

Fonte: IMDb (2019)[11] e *Vincent* (1982).

Ao chegar no fundo do poço, todos os fantasmas cobrem Vincent, alucinado ele abre a boca, se tornando uma espécie de túnel, onde somos transportados pela câmera. O chão de tijolos brancos começa a virar as paredes, surge uma porta branca distorcida ao fundo (parecida com às portas do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*). As paredes em diagonais aparentam tentar sufocá-lo. A dramatização do espaço fílmico é utilizada para demonstrar a crise neurótica do personagem. Novamente, tanto no filme (1920) quanto na animação (1982), o estilo indireto livre é demonstrado pelo cenário.

11. Disponível em: <https://goo.gl/Um5wfR>.

FIGURA 49 – DRAMATIZAÇÃO DO ESPAÇO FÍLMICO

FONTE: Filme *Vincent* (1982).

Vincent, atormentado, cai ao chão, e deitado segura sua garganta como se estivesse sufocado aguardando a morte. Nesta cena final, o que aparenta termos vivenciado um sonho, pode ter sido a maior demonstração da insanidade da mente de Vincent, onde ele apresenta uma luta de personalidade. Ele quer controlar sua situação, ele quer ser Vincent Price na hora que lhe der vontade, e não descontroladamente como está acontecendo.

A dúvida que é indagada, se tudo se passava em sua mente e era fruto de sua imaginação, ou realmente aconteceu, permanece por toda a animação até a morte do personagem, sufocado por sua loucura.

Concluindo, pode-se dizer que o exagero teatral e o rosto como expressividade foram utilizados principalmente quando Vincent interpretava seu alter ego, Vincent Price, na busca de representar a agonia do personagem de não conseguir controlar a própria mente.

Não é mais uma história de um menino de sete anos de idade que finge ser um ator de filmes de terror, mas sim, a história de um menino de sete anos de idade que tem a mente conturbada e vive duas personalidades. Fato que o leva à exaustão e, consequentemente, à sua morte.

Na animação *Vincent*, conforme apresentado anteriormente a intertextualidade ocorre com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* em vários elementos.

Em complemento a análise, apresento semelhanças que ocorrem na narrativa das duas obras (1920; 1982). Desta forma, a sequência escolhida para elencar tais semelhanças, é quando a mãe de Vincent entra em seu quarto e começa a brigar com ele.

A mãe diz: “se você quiser, pode sair e brincar está ensolarado lá fora e é um belo dia”, ela tem a visão de Vincent como uma criança normal, e para o espectador é mostrado Vincent vestido como Vincent Price.

Vincent olha para mãe como se estivesse se lamentando da morte da esposa, e

logo, vemos Vincent escrevendo em uma mesa com referências à Edgar Allan Poe (pena, caveira e livros) a seguinte frase: "Estou possuído por essa casa e nunca mais poderei sair", volta para mãe de Vincent brigando com ele, e agora é transmitido para o espectador ele vestido como um menino normal.

Sua mãe diz: "Você não está possuído, não está quase morto este jogo está só na sua cabeça, você não é Vincent Price é Vincent Malloy, não está atormentado ou louco, é apenas um garoto tem sete anos e é meu filho quero que vá lá fora e tenha algum divertimento real".

Destaca-se este trecho da fala da mãe do personagem "este jogo está só na sua cabeça, você não é Vincent Price é Vincent Malloy", e relaciona-se com a história do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, afinal é passado para o personagem Francis que toda a história que ele estava narrando, estava apenas em sua mente, que na verdade ele estava internado em um hospício.

Na sequência, quando a mãe de Vincent sai do quarto, tem-se o ápice da loucura do personagem. Novamente somos remetidos ao universo de *Caligari*, a sombra de Vincent aparenta querer matá-lo, assim como acontece com Dr. Caligari.

FIGURA 50 – SOMBRAS ASSASSINAS

FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *Vincent* (1982).

Por fim, somos apresentados a uma perambulação do personagem sendo esmagado por sua loucura, terminando em sua morte.

Portanto, conforme abordado acima, durante toda a animação temos a presença de alguns elementos da matriz estilística de Tim Burton, no que diz respeito à presença do expressionismo alemão nas animações. Como, por exemplo, o uso de listras e características do expressionismo alemão. Além de ocorrer várias relações intertextuais com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, na animação (1982), tem-se frequentemente a presença do estilo indireto livre.

O capítulo a seguir é dedicado ao outro objeto de pesquisa. Apesar da animação *O Estranho Mundo de Jack* ter sido lançada mais de uma década antes e também ter a presença do expressionismo alemão, *A Noiva Cadáver* foi a animação escolhida para análise, pois é a que mais demonstra elementos em comum com *Vincent*.

A NOIVA CADÁVER (2005)

Este capítulo é dedicado a um dos objetos de pesquisa, *A Noiva Cadáver*. Novamente, inicia-se com uma introdução sobre a história que é contada nesta animação, apresentando e comentando sobre seus personagens. Além disto, realiza-se uma análise com base nos conceitos de intertextualidade, dramatização do espaço fílmico e o rosto como expressividade apresentados anteriormente.

Como teor introdutório destaca-se a citação de Diego Paleólogo Assunção (2016):

> A noiva cadáver (Corpse Bride) narra a comovente saga de Emily, uma noiva assassinada no dia em que foge para se casar. Ambientada em um pequeno vilarejo vitoriano do século XIX, a narrativa opera em dois polos opostos e complementares, vida e morte: por um lado, é atravessada pelas delicadezas, surpresas e exigências da vida; por outro, desliza e brinca com as falhas de comunicação, possibilidades e afetos da morte. As personagens principais são regidas por um afeto que parece tentar sobreviver em um mundo cinza, ganancioso e duro: o amor (ASSUNÇÃO, 2016, p. 119-120).

Sendo uma produção em *stop motion*, toda a narrativa da animação se passa em torno do personagem Victor Van Dort (voz por Johnny Depp), um jovem rapaz que está noivo de Victoria Everglot (voz por Emily Watson).

Os dois tiveram seu casamento arranjado por seus pais, que não se importam para os sentimentos dos filhos, mas sim que eles consigam riquezas para a família. Ao serem apresentados, os dois se interessam um pelo outro, fato que deixa Victor mais nervoso no ensaio do casamento, errando seus votos.

Sem nenhuma relação com os noivos, surge Lord Barkis Bittern (voz por Richard E. Grant), um golpista que se passa por realeza, quando na realidade, só está interessado nos dotes proporcionados pelos casamentos, após consegui-los ele mata suas noivas.

Victor fica nervoso com a presença do concorrente e acaba incendiando o vestido de sua futura sogra. Apavorado, sai correndo e atravessa a ponte que liga a cidade a uma floresta.

Sozinho caminhando pela floresta, começa a recitar seus votos novamente. Quando os pronunciou perfeitamente, acaba acidentalmente se casando com Emily (voz por Helena Bonham Carter). Ao perceber que sua nova esposa é uma noiva cadáver, assustado com o ocorrido ele tenta fugir, porém, ela o transporta para o mundo dos mortos.

Um mundo divertido em relação ao mundo dos vivos, lá o que importa não são os bens materiais e sim viver a vida (ou, neste caso, a morte).

Victor tenta enganar Emily (mentindo que ia apresentá-la a seus pais) fazendo com que ela o leve para o mundo dos vivos, para assim ele conseguir casar-se com Victoria.

No mundo dos vivos, Emily reencontra, quem a matou, e quando acidentalmente consegue vingar-se dele, agora em paz, ela se torna borboletas azuis colorindo o mundo dos vivos.

Sobre a animação:

> *A noiva cadáver* começa com um casamento que dá errado. Os magnatas dos peixes enlatados, Nell e William Dort (Tracey Ullman e Paul Whitehouse) têm dinheiro, mas não tem classe. Maudeline e Finis Everglot (Joanna Lumley e Albert Finney) possuem raízes aristocráticas, mas estão falidos. As famílias decidem se juntar arranjando o casamento de seus filhos, Victor (Johnny Depp) e Victoria (Emily Watson) respectivamente, que, até a noite anterior ao casamento, nunca tinham se visto. É claro que eles se apaixonam à primeira vista. Mas, por uma série de eventos curiosos, Victor acidentalmente conhece Emily, a noiva cadáver (Helena Bonham Carter), que foi morta por seu noivo no dia de seu casamento. Seu coração, ela afirma, é capaz de ser partido mesmo tendo parado de bater. E ela quer desesperadamente que Victor seja seu marido, mesmo ele estando comprometido com outra pessoa. Então Emily transporta Victor para a Terra dos Mortos, um mundo subterrâneo feito nas cores vivas das balas de goma, algo bem diferente do cinzento mundo vitoriano que Victor conhece, mas que é sua casa e é para onde ele quer voltar (ZACHAREK, 2015, p. 284-285, grifo da autora).

Após esta introdução com a história da animação, buscando apresentar sua origem na vida de Burton, destaca-se os esboços desenhados pelo cineasta presentes no acervo *online* da exposição Tim Burton no MoMA.

FIGURA 51 – ESBOÇOS *A NOIVA CADÁVER*

FONTE: Tim Burton (2009)[1].

1. Disponível em: <https://goo.gl/D6F619>.

FIGURA 52 – ESBOÇOS *A NOIVA CADÁVER*

FONTE: Tim Burton (2009)[2].

Sobre a ideia da história do filme:

> Burton said he had been inspired by an "old European fairytale" he had been told by a former fellow student at CalArts: the story of a man pursued by a corpse that says it is his wife. It was the perfect vehicle to bring two worlds together, with all Burton's love of paradoxes: the sad, monochrome world of the living and the frenetic, colourful world of the dead – enjoyable once you stop being frightened by the sight of skeletons wandering around as though it were perfectly natural. Burton says that he had long been carrying around inside him the idea of the world of the living seeming more dead than the world of the dead (FERENCZI, 2013, p. 56)[3].

Também é possível observar as cores utilizadas por Burton ao montar o mundo dos vivos. Ele utiliza de uma paleta monocromática para compor o cenário e seus personagens.

Sobre essa monocromia, Bordwell e Thompson descrevem esta utilização: "um caso extremo desse princípio pode ser chamado de *design* de cores **monocromático**. Nesse caso, o cineasta enfatiza uma única cor, variando apenas na pureza ou na claridade"

2. Disponível em: <https://goo.gl/D6F619>.

3. Tradução livre: "Burton disse que foi inspirado por um 'antigo conto de fadas europeu' que contaram a ele no Instituto de Artes da Califórnia: a história de um homem perseguido por um cadáver que diz que é sua esposa. Era o veículo perfeito para trazer dois mundos juntos, com todo o amor por paradoxos de Burton: o mundo triste, monocromático dos vivos e o mundo colorido e frenético dos mortos – agradável quando você deixa de ficar assustado com a visão de esqueletos vagando como se fosse perfeitamente natural. Burton diz que há muito estava criando dentro dele a ideia do mundo dos vivos parecendo mais morto do que o mundo dos mortos".

(BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 248-249, grifo dos autores).

Em *A Noiva Cadáver*, Burton normaliza os mortos que geralmente são expostos ao cinema como monstros. Estas criaturas são descritas na visão de Bordwell e Thompson como peças essenciais para a criação do cinema de terror desde sua origem:

> O que nos aterroriza? Normalmente, um monstro. No filme de terror, o monstro é uma aberração perigosa da natureza, uma violação do nosso senso comum do que é possível. O monstro pode ser desproporcionalmente grande, como o King Kong é. O monstro pode violar a fronteira entre a vida e a morte, como fazem os vampiros e os zumbis. O monstro pode ser um humano ordinário que é transformado, como acontece com Dr. Jekyll, que bebe a sua poção e se torna o terrível Sr. Hyde. Ou o monstro pode ser algo totalmente desconhecido para a ciência, como a criatura da série *Alien*. O efeito emocional aterrorizador do gênero é, assim, criado pela convenção de uma personagem: normalmente, um monstro ou ameaça sobrenatural (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 517, grifo dos autores).

Apesar da interpretação de Bordwell e Thompson seguir um padrão da visão comum em relação a monstros e acontecimentos sobrenaturais, Tim Burton segue o caminho oposto.

Em sua obra *A Noiva Cadáver*, ele propõe o reverso dos monstros de filmes considerados clássicos do horror descritos pelos autores (2013). Burton normaliza a morte e a pós vida e apresenta como um monstro o *status quo* da vida normal.

Novamente buscando realizar o "primeiro passo" adaptado de Bordwell e Thompson, no subcapítulo a seguir apresenta-se os personagens da animação (2005).

PERSONAGENS

Ao início do filme *A Noiva Cadáver*, somos apresentados à duas famílias, os Van Dort e os Everglot. Ambas pertencentes ao mundo dos vivos e ambas com suas características de caráter duvidoso que é exposto por Burton durante a obra.

Os Van Dort são compostos pela esposa Nell (voz por Tracey Ullman), o marido William (voz por Paul Whitehouse) e o filho, o protagonista do filme, Victor (voz por Johnny Depp). O casal tem como principal traço comportamental a empenho de conquistar uma ascensão social através do casamento de seu filho com Victoria, a filha dos Everglot. Nell e William são proprietários de uma peixaria e conquistaram sua fortuna através deste mercado.

Victor, diferente de seus pais, não ostenta seu dinheiro e busca ascensão social. Logo nos primeiros momentos da apresentação do personagem na animação, observa-se sua timidez, insegurança e atenção às pequenas coisas (como o piano que chamou sua atenção ao invés da mansão).

Os Everglot são compostos pelo casal Maudeline (voz por Joanna Lumley) e Finis (voz por Albert Finney), juntamente com sua filha Victoria (voz por Emily Watson), a última que é uma das principais personagens da obra. Tal como os Van Dort, os Everglot também ostentam sua condição financeira, apenas em bens materiais. O objetivo de Maudeline e

Finis é conseguir uma parcela do dinheiro dos Van Dort, pois, paradoxalmente do que eles acreditam ter, em realidade, eles estão com sérios problemas financeiros. Victoria, tal como Victor, possui as mesmas características de personalidade. Além de não ter a avareza de seus pais, a timidez e a insegurança também estão presentes com a personagem de Watson.

A personagem que dá o nome ao filme, a noiva cadáver, é a principal do mundo dos mortos apresentado por Burton. Emily (voz por Helena Bonham Carter) é a morta-viva que acaba acidentalmente casando-se com Victor. Suas características vão desde a doçura e inocência do mundo dos mortos, até o sentimento vingativo que é expressado ao confrontar Lord Barkis Bittern (voz por Richard E. Grant), o antagonista do filme e responsável por sua morte.

Desta forma, novamente buscando realizar o "segundo passo" adaptado de Bordwell e Thompson, no subcapítulo a seguir é realizada a análise da animação (2005), utilizando os conceitos de intertextualidade, o rosto como expressividade e a dramatização do espaço fílmico.

ANÁLISE

Para análise da animação foram escolhidas duas sequências, que assim como em *Vincent*, representam a perambulação do protagonista por dois mundos, um "real" e um imaginário. Além disto, estas sequências, quando analisadas a partir dos conceitos de rosto como expressividade, dramatização do espaço fílmico e intertextualidade, demonstram as confluências entre o mundo de Tim Burton e o expressionismo alemão.

Sequência 1: Do desastroso ensaio de casamento ao mundo dos mortos

FIGURA 53 – SEQUÊNCIA 1

FONTE: Filme *A Noiva Cadáver* (2005).

Durante o início da animação, somos inseridos no universo de duas famílias que querem casar seus filhos em busca de riqueza. Neste momento, já temos contato com o mundo dos vivos, personagens com uma rotina monótona, uma sociedade predominada pela burguesia, na qual dinheiro é a única coisa que importa.

Na primeira família somos apresentados ao personagem Victor Van Dort, que é um dos protagonistas do filme, e a seus pais William e Nell Van Dort (vozes por Paul Whitehouse e Tracey Ullman respectivamente).

A segunda família é composta pelos personagens Victoria Everglot, futura noiva de Victor no casamento arranjado por suas famílias, e seus pais Finis e Maudeline Everglot (vozes por Albert Finney e Joanna Lumley respectivamente).

Após a apresentação dos personagens, a partir de um intertítulo escrito "3 horas depois", somos apresentados ao ensaio do casamento. O cenário é composto pelos personagens Pastor Galswells (voz por Christopher Lee), Victor e Victoria, os pais dos noivos e o mordomo Emil (voz por Stephen Ballantyne). Ao fundo do Pastor temos uma janela que vai do chão ao teto com cortinas abertas e cinzas, sob uma mesa está uma toalha branca, um cálice dourado e uma vela. O Pastor segura a bíblia e começa seus pronunciamentos, os noivos aguardam sua vez de falar. Ao fundo temos o mordomo em pé e os pais dos noivos sentados em cadeiras estofadas assistindo ao ensaio. Nesta cena, a arrogância dos personagens é demonstrada a partir do momento em que sabemos que já fazem três horas que o ensaio do casamento está acontecendo, e o personagem Emil, por ser um empregado, está todo este tempo de pé.

Victor segurando uma vela na mão começa a pronunciar seus votos, porém, não consegue proferi-los corretamente. Suas falas desastrosas são interrompidas pelo som do sino da campainha. Emil dirige-se a porta e surge um novo personagem que se apresenta como Lord Barkis (voz por Richard E. Grant). O personagem está trajando um terno, e entra na sala explicando que é ruim com datas e chegou um dia antes do casamento. Os pais de Victoria, donos da casa, se perguntam de qual lado da família ele seria, porém, nenhum dos dois se recordam dele. Como ele está luxuosamente trajado, aparentando ser alguém rico, eles pedem para o mordomo arrumar um lugar para Barkis se sentar.

O ensaio continua e Victor nervoso não obtém sucesso com seus votos. Ele acidentalmente tropeça na mesa e quase causa um acidente. O Pastor interrompe uma breve discussão entre os noivos, batendo na cabeça de Victor com sua bengala. Galswells questiona se Victor trouxe as alianças, ele a procura e quando pega o anel em sua mão o deixa cair. Simultaneamente, ele segura uma vela acesa e acidentalmente incendeia o vestido de sua futura sogra.

A confusão começa e todos tentam apagar o fogo, porém, quem obtém sucesso é Lord Barkis, que apaga o fogo do vestido derramando o vinho do cálice nas chamas. Todos olham como se ele fosse um Deus, um herói, um salvador. Quem seria ele perto do desastrado Victor? Um noivo melhor para Victoria? Esses seriam os pensamentos cogitados pelos Everglot.

O Pastor se revolta com a situação e diz que o casamento só irá acontecer se Victor estiver preparado. Então, ele olha para o protagonista e o pressiona. O noivo, assustado, abre a porta e sai correndo. Nesta cena, temos uma crítica a sociedade religiosa através do personagem Pastor Galswells. Ele representa a autoridade maior, todos respeitam e seguem seus aconselhamentos. Observamos também que, pelo fato da história se passar em um vilarejo londrino, deduz-se que o vínculo religioso de Galswells seria a *Church of England*, linha protestante adotada pela monarquia britânica. Assim, relacionamos também pelo fato de as duas famílias almejarem o *status* em relação a sociedade local, a utilização da mesma vertente do protestantismo da família real britânica.

Victoria fica espantada e aparece ao lado de Lord Barkis que a olha e diz: "Ele é

um ótimo partido, não?", obviamente o Lord está sendo irônico e debocha de Victor. A câmera efetua um *close* no olhar preocupado da noiva. Ocorre uma rápida transição e somos apresentados ao ambiente externo. Victor está sob a ponte que liga a cidade à floresta segurando um visco na mão. A ponte em que Victor caminha é semelhante com a que Cesare carrega Jane no filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

Destaca-se que no filme (1920) e na animação (2005), a ponte tem a função de representar momentos de fuga. Em *Caligari*, é utilizada na fuga de Cesare, e também na fuga de Dr. Caligari. Já na animação (2005), é utilizada por Victor tanto para fugir do mundo dos vivos, quanto para fugir do mundo dos mortos.

FIGURA 54 – PONTES

FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *A Noiva Cadáver* (2005).

Enquanto Victor continua debruçado sob a ponte, surge o mensageiro da cidade (voz por Enn Reitel) tocando um sino e noticiando a todos: "O ensaio foi um desastre. O jovem Van Dort fez dele um caos! O noivo peixeiro pode acabar muito mal! Os Everglot estão furiosos. Van Dort acabou com o ensaio!". Estas palavras terminam de derrubar Victor, que desapontado caminha na ponte em direção a floresta. Ao entrar nela começa a tentar pronunciar seus votos corretamente.

O novo cenário é composto de árvores altas com troncos e galhos distorcidos, tem-se a presença de corvos que observam Victor, no chão tem muita neve. A distorção dos galhos das árvores representa a dramatização do espaço fílmico. Nesta cena, foi a primeira vez que a distorção foi utilizada, ela demonstra que seriamos apresentados a um novo mundo.

Ao chegar perto de uma árvore caída, Victor se senta e tira do bolso o visco e a aliança, então se levanta e pronuncia os votos perfeitamente. O protagonista quebra a ponta de um galho fingindo ser a vela e diz: "Peço-lhe que seja minha" e insere a aliança no que pensa ser o galho de uma árvore, porém, na verdade era a mão da noiva cadáver. Um vento forte sopra e os corvos se assustam e param todos reunidos observando, então a mão da noiva cadáver tenta puxar Victor para baixo, que faz força para trás e cai no chão.

Conforme abordado na análise da animação *Vincent*, os animais eram personagens que tinham contato com o "mundo real" e o mundo imaginário. Isto também é presente em *A Noiva Cadáver*, sendo representado pelos corvos, que além de transitarem pelos dois

mundos, também tem contato com os personagens destes dois universos.

Ao sentir uma pressão em seu pulso, Victor percebe que acidentalmente arrancou o braço da noiva cadáver. Completamente assustado, ele balança o pulso e consegue se desvencilhar, arremessando o braço dela para longe, a neve começa a se mexer e a noiva sai do chão. A partir desta cena, ocorre uma passagem do rosto como expressividade, utilizado principalmente para substituir o diálogo em momentos de pânico do personagem. A presença do rosto como expressividade aparece tanto em primeiro plano, quanto em *close-up*. Além disto, o estilo indireto livre está presente nestes momentos demonstrando a angustia do personagem.

FIGURA 55 – EXAGERO TEATRAL DE VICTOR

FONTE: Filme *A Noiva Cadáver* (2005).

Uma luz ilumina a personagem que dá nome ao filme e ela diz: “eu aceito”. Victor começa a correr e é perseguido pela noiva. Ela pega seu braço do chão e o recoloca em seu corpo, Victor corre e bate com o rosto na árvore, olha para trás e a noiva está cada vez mais próxima. Ao olhar para frente, ele tromba com a árvore novamente, então começa a correr e se depara com um lago congelado, onde realiza um balé desajeitado patinando no gelo. Tentando fugir, ele corre por cima de vários túmulos, onde os galhos prendem e rasgam parte de sua roupa. Esta cena enfatiza uma das principais características do protagonista, ele é completamente desastrado. Também observamos que em momentos de tensão, o mesmo utiliza do rosto como expressividade e do exagero teatral para expressar seus sentimentos, já que não consegue falar por estar muito nervoso.

Ao chegar novamente na ponte que liga a floresta a cidade, os corvos fazem um círculo voando em sua volta. A noiva aparece atrás de Victor, e os corvos utilizam de seu sobrevoo ao entorno dos personagens como uma maneira de, magicamente, transportar ambos ao mundo dos mortos. Nesta cena, ocorre a primeira passagem do protagonista ao novo mundo, e demonstra novamente a importância dos animais nas duas animações (1982; 2005) analisadas nesta pesquisa, em *Vincent* os morcegos realizam a transição da cena, em *A Noiva Cadáver* são os corvos.

Inicialmente os galhos distorcidos representavam um novo mundo que estava por vir na narrativa, porém observa-se que a ponte que ligava a floresta a cidade pode representar este novo mundo, como se ela fosse além de utilizada em momentos de fuga,

uma passagem para outro universo. Novamente assemelha-se à animação *Vincent*, onde essa passagem de universos ocorre quando o protagonista cai em um buraco ao atingir o ápice de sua loucura (que conforme abordado anteriormente, ocorre também em *Alice no País das Maravilhas*).

Sequência 2: Do mundo cinza ao mundo colorido

FIGURA 56 – SEQUÊNCIA 2
FONTE: Filme *A Noiva Cadáver* (2005).

Ao sermos apresentados ao mundo dos mortos, temos a transição de cor para um tom azulado, arroxeado e esverdeado, enquanto o mundo dos vivos possui um tom acinzentado. Proporcionando uma saturação mais forte no mundo imaginário apresentado pelo diretor, em relação ao "mundo real".

A animação expõe que o mundo dos mortos possui mais vida, e é mais animado, que o mundo dos vivos. Relacionamos a isso ao fato de o diretor ter vivido sua infância em Burbank e estar próximo ao México. Em entrevistas o cineasta conta que sempre admirou a comemoração do dia dos mortos no país vizinho, ficando encantado pela festa de caveiras mexicanas. Apesar do filme ser originário de uma lenda macabra russa, Burton constrói esse conto de terror em forma de diversão.

As evidências com o expressionismo alemão, em especial ao filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, estão mais presentes no mundo dos mortos.

O intertítulo da sequência anterior é substituído por uma tela preta com o rosto de um crânio em fumaça, primeiramente é como se essa nova transição quisesse dar um ar de terror para a narrativa, porém, quando o rosto da caveira evapora somos apresentados a um mundo colorido onde quatro personagens nos olham: duas caveiras, um zumbi e a noiva cadáver.

O cenário onde se encontram estes personagens é um bar, e ao decorrer da ação, descobre-se que por um instante tínhamos uma visão em primeira pessoa de Victor observando-os. Ele, que outrora estava desmaiado, acorda assustado achando que está sonhando. Observamos que é a primeira vez que Victor tem contato com uma "diversão" em sua vida, por isso poderia enfatizar que o que estava vivendo era um sonho. Em seu mundo dos vivos, sua diversão era tocar piano, porém era sempre repreendido por seus pais, ou por sua futura sogra, que achavam isso uma besteira.

Novamente compara-se com a narrativa de *Vincent*, onde a mãe e a tia do protagonista também o repreendiam em momentos de diversão. É como se Tim Burton

quisesse expressar como as figuras parentais, de uma certa forma, destroem a imaginação de seus filhos, característica também presente na narrativa de outros filmes do diretor, como por exemplo, *A Fantástica Fábrica de Chocolate*, onde o protagonista Willy Wonka foge de seu pai para conseguir realizar seus sonhos e construir sua fábrica de chocolate de acordo com sua imaginação. Ou em *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*, 2010), onde a protagonista Alice, ao mergulhar no buraco e ingressar no País das Maravilhas, tem a fuga de um mundo onde tudo era imposto pela sociedade, e por sua mãe. Estas narrativas presentes tanto nas animações analisadas (1982; 2005), quanto em *Alice* (2010), demonstram como os mundos imaginários representam sempre uma fuga para o protagonista.

Os personagens do mundo dos mortos ficam felizes com a presença de um vivo em seu ambiente. Então resolvem comemorar o casamento dos noivos. É um mundo marcado pela empatia dos personagens, em comparação ao mundo dos vivos, onde a ganância fica em evidência.

Tim Burton, consegue demonstrar que o mundo dos mortos tem mais vida que o mundo dos vivos. Em meio à euforia o olho da noiva cadáver salta e sai uma minhoca de dentro dele. Assim somos apresentados pela primeira vez ao personagem Maggot (voz por Enn Reitel) que vive dentro dela e fala com todos, inclusive a aconselha em diversos momentos. O personagem Maggot (que está no lugar do cérebro da noiva cadáver), faz a função do consciente. Ao decorrer da narrativa, percebe-se que todos os personagens deveriam ter um Maggot vivendo consigo, principalmente os do mundo dos vivos. É possível fazer um vínculo que, enquanto a noiva cadáver não tem cérebro, os pais de Victor e Victoria parecem terem ausência do coração.

Victor se assusta, então a noiva coloca o olho de volta e ri tentando disfarçar. O protagonista começa a exigir respostas a todos, e pergunta para a noiva quem é ela. Em forma de música os personagens começam a contar a história da noiva cadáver. Com a música todos dançam e cantam, com exceção de Victor. No decorrer da narrativa, ocorre um momento apresentado por sombras e vemos que o noivo que matou a noiva cadáver aparenta a Lord Barkis. Victor aproveita o momento festivo para tentar fugir, quando sobe as escadas sua noiva percebe. Nesta cena percebe-se a frieza de Victor, resultado do mundo onde foi criado, a história da morte da noiva cadáver não o comoveu, isso fica evidente no momento em que aproveita para fugir ao invés de consolar sua nova noiva.

Ocorre uma passagem para o mundo dos vivos, e o mundo colorido é invadido por um mundo cinza. A trilha sonora festiva é substituída pelas tosses do personagem Mayhew (voz por Paul Whitehouse). Observa-se a personagem Victoria olhando a noite pela janela de sua casa, no interior da sala estão reunidos todos que estavam no ensaio do casamento preocupados com Victor. Nesta cena, percebe-se a frieza, e a tristeza, do mundo dos vivos. Uma batida na porta interrompe a reunião, Lord Barkis junto com o mensageiro da cidade trazem notícias sobre Victor. O mensageiro, toca o sino e diz para todos: “Ouçam! Ouçam! Victor Van Dort foi visto esta noite na ponte com mulher misteriosa! A sedutora de cabelos negros e o Sr. Van Dort sumiram noite adentro!”. Todos se perguntam quem seria essa mulher misteriosa. Lord Barkis insinua que Victor a conhece a muito tempo. Após espalhar a notícia, ele se retira dizendo que se precisarem podem chama-lo e fecha a porta.

Observa-se que Lord Barkis é um personagem que sempre invade momentos oportunos. Onde sua aparição sempre o coloca em evidência, como foi feito durante o ensaio do casamento e na reunião dos pais, por exemplo.

Todos se apavoram, o pai de Victoria percebe que sua filha está sem noivo, além de sua situação financeira estar ruim. Os Everglot determinam um prazo até o amanhecer para que os Van Dort encontrem seu filho. Os pais de Victoria, possuem como principal característica a avareza. É possível também observar a vaidade em sua residência, que se assemelha à um castelo, em contradição à situação financeira da família. Na trama, a venda da residência iria substituir o casamento arranjado da personagem. Novamente, em comparação com a narrativa de *Vincent*, a protagonista Victoria também tem seus sonhos repreendidos por sua mãe.

Os Van Dort, por sua vez, possuem um objetivo diferente com o casamento de seu filho. Eles têm o intuito de adquirir *status* através do mesmo. Financeiramente, eles não possuem problemas como os Everglot, porém buscam ascensão social através da união. Em contraponto ao mundo dos mortos, onde temos personagens alegres que não possuem preocupações com bens materiais, tendo como objetivo de sua existência ser feliz e ajudar o próximo.

Ocorre uma nova passagem e retornamos ao mundo dos mortos, o cenário apresenta casas com janelas e portas distorcidas e coloridas. Esta distorção dos cenários remete ao centro da cidade do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. É um mundo de cenários em diagonais, com telhados, janelas, portas, escadas e paredes distorcidas. Observa-se que esta dramatização do espaço fílmico é utilizada para representar o estranho. A visão que o espectador tem do mundo dos mortos é totalmente diferente da convenção social. Conforme abordado em capítulos anteriores sobre a *poética do feio*, o mundo dos mortos é considerado *feio* pelo olhar dos personagens do mundo dos vivos, tornando-se o *belo* representado no mundo dos mortos.

A noiva cadáver está à procura de Victor. O casal inicia uma perambulação pelo mundo dos mortos. Ela se depara com um vendedor de mãos de zumbi, que apontam a direção do noivo em fuga. Ressalta-se nesta cena, semelhanças com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*. No cenário, ao fundo, temos um corredor de escadas parecidas ao que o personagem Cesare foge com a personagem Jane em seus braços. Destaca-se que Burton produziu um cenário parecido e o utilizou em uma cena de perseguição, assim como em *Caligari*. No filme (1920), o corredor é utilizado por um personagem que se encontra em estado de sonambulismo perseguindo a frágil personagem feminina da narrativa. Já na animação, o corredor aparece quando uma personagem “morta-viva” persegue o frágil protagonista da narrativa.

FIGURA 57 – CORREDOR

FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *A Noiva Cadáver* (2005).

Victor, correndo, se depara com um beco com caixões empilhados dos dois lados da parede, ele entra em um caixão e se finge de múmia. A noiva cadáver passa por ele e não o percebe. Uma aranha viúva-negra (voz por Jane Horrocks) desce até Victor e discute com o protagonista por fugir de sua noiva. Assustado, ele corre, e o aracnídeo o delata a noiva, que o vê e começa a persegui-lo.

Victor continua a fugir da noiva cadáver pelas ruas do mundo dos mortos. Em sua fuga, ele se depara com um zumbi que varre o chão. Porém o morto-vivo acaba sem sua cabeça ao protagonista balança-lo, mas isso não o evita de continuar a varrer. O protagonista continua sua fuga, passando, literalmente, pelo meio de outro morto-vivo.

Observa-se durante esta fuga de Victor a diferença entre os dois mundos, pois, enquanto no mundo dos vivos, Lord Barkis está tentando sabotar o protagonista e roubar Victoria para si; no mundo dos mortos, todos os personagens, inclusive as "mãos de zumbi", ajudam a noiva cadáver a encontrar seu noivo em fuga, e ainda o confrontam por fugir dela. No mundo dos mortos, claramente os personagens possuem solidariedade, algo que no mundo dos vivos está em falta.

Em certo momento, Victor se encontra em um beco sem saída, onde começa a escalar a parede para fugir da noiva. Após subir, é mostrado que a noiva cadáver já estava em cima do penhasco o esperando. Neste momento ocorre mais uma semelhança com *Caligari*, as casas ao fundo do penhasco, remetem às casas ao fundo da feira em Holstenwall, cidade de *O Gabinete do Dr. Caligari*. Ressalta-se que estas casas distorcidas nas duas produções (1920; 2005) estão em mundos considerados imaginários, pois no filme (1920) é um mundo na mente de um personagem, e na animação (2005) é um mundo considerado fantasioso.

FIGURA 58 – CASAS

FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *A Noiva Cadáver* (2005).

Desistindo de fugir, Victor se senta com sua noiva em um banco para conversar. Somos informados que o nome da noiva cadáver é Emily, e ela o presenteia com o esqueleto vivo de seu antigo cachorro, Scraps. Victor fica feliz e brinca com seu cachorro. No decorrer da conversa, ele tenta ludibriar a noiva falando que ela deveria conhecer seus pais na tentativa de voltar ao mundo dos vivos. Nesta cena, destaca-se que Victor não muda seu comportamento após passar do mundo dos vivos ao mundo dos mortos. Ele continua com o intuito de voltar a seu lugar original e, devido a isso, não se comove com o presente que ganhou e nem com a história contada por Emily.

A dramatização do espaço fílmico é utilizada para representar o mundo dos mortos. Todo esse mundo tem a presença de elementos em diagonais e distorcidos, criando um drama para este universo. A casa do Velho Gutknecht (voz por Michael Gough) é um exemplo disto.

FIGURA 59 – CASA DO VELHO GUTKNECHT

FONTE: Filme *A Noiva Cadáver* (2005).

Com a necessidade de voltar ao mundo dos vivos, ambos se dirigem ao Velho Gutknecht, uma espécie de caveira mágica do mundo dos mortos. Com o pedido de

Emily, ele leva a noiva cadáver e Victor ao mundo dos vivos. Tem-se a imersão dos dois personagens ao mundo dos vivos. Ao chegar nele, a noiva comenta como sentia saudades de ver o luar. Victor a engana novamente, e fala para ela permanecer na floresta enquanto ele vai preparar seus pais para conhece-la, assim, foge de volta à cidade, novamente utilizando para a fuga a ponte (citada anteriormente). Nesta passagem, destaca-se a simplicidade de Emily, que dá valor a luz do luar ao voltar ao mundo dos vivos.

Sem saber que estava sob o olhar dos corvos (espiões de Emily), Victor vai conversar com Victoria para explicar o ocorrido. Enquanto tenta explanar a situação, Emily aparece na janela do quarto de Victoria e ambas ficam frente a frente. Victor expõe que Emily está morta à sua noiva humana. Irritada, a noiva cadáver o leva de volta ao mundo dos mortos.

Aproveitando a ausência de Victor, Lord Barkis pede Victoria em casamento. Imaginando que ele é rico, os Everglot concedem o pedido.

No outro universo, os mortos realizam uma festa de casamento para Victor e Emily, que se reconciliaram no submundo. Observa-se que os mortos são personagens inocentes e são enganados por Victor. Em meio às comemorações do casamento de Victor e Emily, os habitantes do mundo dos mortos invadem o outro mundo e se deparam com seus familiares vivos. Temos pela primeira vez a presença de outros personagens, além dos protagonistas, perambulando pelos dois mundos.

Burton apresenta uma vida após a morte, onde as preocupações com bens materiais não possuem relevância após a morte, e o que realmente importa são os sentimentos, como por exemplo amizade e amor, tal como é demonstrado na cena. Isso é exposto quando os mortos invadem o mundo dos vivos e perambulam atrás de seus entes queridos, desejando afeto e demonstrando sentimentos. Primeiramente, os humanos ficam assustados com os mortos-vivos, porém acabam ficando felizes ao reencontrarem seus antepassados. Observa-se, que quando os personagens do mundo dos mortos caminham pelo mundo dos vivos, eles vão colorindo e transmitindo alegria ao mundo triste e cinza.

Lord Barkis descobre que seu plano para obter o dote de Victoria não teria êxito, pois os Everglot estavam falidos financeiramente. Ele deixa sua residência, irritado, e segue a multidão de mortos-vivos. Todos caminham em direção à igreja para o casamento de Victor e Emily, onde ao fim da cerimônia, o vivo iria ingerir veneno para se unir à sua compromissada no mundo dos mortos. Em meio a cerimônia Victoria aparece. Ao ver a noiva sem marido, Emily se comove e evita que Victor consuma o veneno. A noiva cadáver abre mão de seu casamento e deseja a felicidade do casal Victor e Victoria. Novamente, Burton demonstra a diferença de caráter entre os personagens do mundo dos mortos e dos vivos.

A cerimônia é invadida por Lord Barkis, este que é reconhecido por Emily como o responsável por sua morte. Neste momento tem-se o confronto direto entre Barkis e Victor, o último que, ao final do conflito, é salvo pela noiva cadáver. Lord Barkis, ao final da briga, em discurso dirigido a todos presentes, acidentalmente ingere o veneno, indo a óbito em sequência.

Ao morrer, Lord Barkis transforma-se em um morto-vivo, similar aos presentes no casamento. Os outros convidados, habitantes do mundo dos mortos, o perseguem atrás de vingança pela morte de Emily. Neste momento da animação, pela primeira vez, tem-se os personagens do mundo dos mortos apresentando um comportamento diferente. Na cena,

eles são malvados e vingativos, pois possuem o intuito de vingar a morte de Emily.

Ao fim dos conflitos, a noiva cadáver devolve a aliança a Victor, joga o buquê de flores aos convidados, e voa em direção ao luar, desintegrando-se e transformando-se em diversas borboletas azuis. Nesta passagem, relaciona-se ao início do filme. Quando a Emily morre, novamente remete-se ao conceito de vida após a morte, pois ela se transforma em borboletas, como se ela estivesse se libertando de quando era um cadáver humano, que estava presa a seu passado, em um casulo de tristezas. E essas borboletas azuis que ela se transforma são iguais as que Victor desenhava no início do filme.

FIGURA 60 – BORBOLETAS

FONTE: Filme *A Noiva Cadáver* (2005).

Victor e Victoria agora podem se casar, afinal, o marido de Victoria está morto e a ex-noiva de Victor o deixou. O casal observa às borboletas e o filme se encerra.

Tim Burton demonstra na animação que o estranho pode ser agradável. Não é porque é um cadáver putrefato, um zumbi ou um esqueleto que é um personagem comportamentalmente ruim, seguindo os preceitos abordados utilizando o conceito da *poética do feio*.

Afinal, no mundo dos vivos, os personagens utilizam roupas que atendem ao padrão da sociedade, porém, são personagens que valorizam bens materiais, em relação aos sentimentos de empatia e amizade apresentados pelo mortos-vivos.

Enfim, conforme abordado acima, durante toda a narrativa no mundo dos mortos tem-se a presença de alguns elementos da matriz estilística de Tim Burton, principalmente características do expressionismo alemão e relações intertextuais com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

A relação *Noiva Cadáver* e *Caligari*, inicia a partir da inserção dos personagens no mundo dos mortos. A intertextualidade além de ocorrer no cenário da animação, também ocorre na criação de personagens. Como por exemplo, a personagem Emily de *A Noiva Cadáver*, tem expressões e características faciais semelhantes à da personagem Jane de *Caligari*.

FIGURA 61 – JANE E EMILY

FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *A Noiva Cadáver* (2005).

Do mesmo universo fílmico, o personagem Victor tem semelhanças físicas e gestuais ao personagem Cesare.

FIGURA 62 – CESARE E VICTOR

FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *A Noiva Cadáver* (2005).

Além do personagem Dr. Caligari ser referenciado por Tim Burton com o personagem

Pinguim do filme *Batman: O Retorno* (*Batman Returns*, 1992), é evidente uma semelhança com o personagem Finis de *A Noiva Cadáver*.

FIGURA 63 – PINGUIM E DR. CALIGARI

FONTE: Filme *Batman: O retorno* (1992) e *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).

FIGURA 64 – DR. CALIGARI E FINIS

FONTE: Filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920) e *A Noiva Cadáver* (2005).

Portanto, a partir das análises realizadas foi possível perceber que Tim Burton utilizou como inspiração alguns elementos do filme *O Gabinete do Dr. Caligari*, demonstrando a presença da intertextualidade entre o universo Tim Burton e o expressionismo alemão. As confluências são percebidas através de elementos como a criação e elaboração de personagens, cenários, composições de cena, a utilização do rosto como expressividade, a dramatização do espaço fílmico e o estilo indireto livre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cineasta Tim Burton teve uma infância solitária, sua melhor amiga era a televisão e seus melhores amigos eram os filmes, principalmente os dos gêneros de terror, horror e fantasiosos, foi quando surgiu a devoção pelo ator Vincent Price.

Burton começou a realizar desenhos, que futuramente vieram a ser os *storyboards* de seus filmes. Ingressou na *Cal Arts*, onde foi descoberto pela Disney. Na primeira oportunidade realizou o curta-metragem de animação *Vincent*, aproveitando para convidar seu ídolo Vincent Price para ser o narrador.

Vincent é o primeiro curta-metragem de animação de Burton, onde percebe-se semelhanças com o universo do expressionismo alemão, principalmente com o filme *O Gabinete do Dr. Caligari*.

Após *Vincent*, a presença do expressionismo alemão no mundo de Tim Burton ficou mais evidente, surgindo vinte e três anos depois *A Noiva Cadáver*, um longa-metragem de animação com semelhanças ao *Caligari*.

A ideia para realizar esta pesquisa teve origem ao rever as animações *Vincent* e *A Noiva Cadáver*, e perceber semelhanças com o filme do expressionismo alemão *O Gabinete do Dr. Caligari*.

As animações (1982; 2005), além de possuírem semelhanças com o filme (1920), possuem semelhanças entre si. Em *Vincent* e em *A Noiva Cadáver*, Tim Burton realizou uma crítica as figuras parentais como repressores da criatividade e da imaginação. Além disso, nas duas animações os personagens tinham um mundo imaginário ou fantasioso como uma forma de fuga da sociedade opressora em que viviam. E uma diferença perceptível nas animações (1982; 2005) é o fato de que, ao contrário de *Vincent*, em *A Noiva Cadáver* a presença das características do expressionismo alemão eram mais perceptíveis no mundo fantasioso, do que durante toda a animação.

Esta percepção de semelhanças deu origem ao início da pesquisa, primeiramente gerando pequenos artigos científicos sobre o tema, até, após um embasamento teórico consistente, gerar uma dissertação, que se transformou neste livro.

Concluo que o expressionismo alemão presente nas obras de Burton, além de influenciar nos cenários, figurinos e personagens, é utilizado para dizer que os mundos imaginários de suas produções não são uma criação ilusória, e sim foram influenciados pelas obras do expressionismo, tanto na pintura quanto no cinema.

REFERÊNCIAS

ADAMATTI, Margarida Maria. André Bazin e a intermidialidade: por uma historicidade impura do cinema. *Revista Rumores*, v. 12 – nº 23, 2018, p. 262-278. Disponível em: <https://goo.gl/wxT6vC>. Acesso em: 04 mar. 2021.

ADOROCINEMA. *Gravações de Edward mãos de tesoura*, 2007. Disponível em: <https://goo.gl/zucBk9>. Acesso em: 04 mar. 2021.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ASSUNÇÃO, Diego Paleólogo. A Noiva Cadáver (2005). In: CÁNEPA, Laura Loguercio (org.). *Tim Burton, Tim Burton, Tim Burton...* São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2016.

AUMONT, Jacques *et al*. *A estética do Filme*. São Paulo: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. São Paulo: Papirus, 1993.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 2 ed. Campinas: Papirus, 2006.

BAZIN, André. *O cinema ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BALÁZS, Béla. A face do homem. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*: a política dos autores. São Paulo: Brasiliense, Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*: A encenação no cinema. Tradução: Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Tradução: Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema*: uma introdução. 1 ed. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Edusp, 2013.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papirus, 2006.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Tim Burton, Tim Burton, Tim Burton...* São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2016.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, V. 1 – Nº 2, 2011, p. 8-23. Disponível em: <https://goo.gl/Tn9je8>. Acesso em: 04 mar. 2021.

DENVIR, Bernard. *O fovismo e o expressionismo*. Barcelona: Labor, 1977.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EISNER, LOTTE H. *A Tela Demoníaca*: As influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. Tradução: Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985.

ELSAESSER, Thomas. Cine expresionista – Estilo y diseño en la historia del cine. Tradução: María Guadalupe Russo. *Revista de la Asociación Argentina de Estudos de Cine y Audiovisual*, [s.v] – Nº 18, 2018, p. 366-400. Disponível em: <https://goo.gl/jMkwE8>. Acesso em: 04 mar. 2021.

FERENCZI, Aurélien. *Tim Burton*: masters of cinema. Paris: Cahiers du cinéma SARL, 2013.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. Da animação ao cinema digital: subsídios ao estudo de vinhetas de abertura à luz do pensamento de Manovich. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 21., 2012, Juiz de Fora, MG.GT Imagem e Imaginários Midiáticos. *Anais*... Juiz de Fora, MG: Compós, 2012a. Disponível em: <https://goo.gl/9A33de>. Acesso em: 04 mar. 2021.

GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. *Histórias em quadrinhos & cinema*: adaptações de Alan Moore e Frank Miller. 1 ed. Curitiba: UTP, 2012b.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. O rosto do ator: da expressão fotogênica ao reflexo externo. *Revista Sala Preta*, v. 16 – nº 2, 2016, p. 220-232. Disponível em: <https://goo.gl/pjSj4b>. Acesso em: 04 mar. 2021.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos*: O breve século XX 1914-1991. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

INTERNET MOVIE DATABASE. A ILHA DO DOUTOR AGOR. Disponível em: <https://goo.gl/149V7q>. Acesso em: 04 mar. 2021.

INTERNET MOVIE DATABASE. ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS. Disponível em: <https://goo.gl/Um5wfR>. Acesso em: 04 mar. 2021.

INTERNET MOVIE DATABASE. DOUTOR DO DESTINO. Disponível em: <https://goo.gl/nPjXDQ>. Acesso em: 04 mar. 2021.

INTERNET MOVIE DATABASE. LUAU. Disponível em: <https://goo.gl/xbno49>. Acesso em: 04 mar. 2021.

INTERNET MOVIE DATABASE. REI E POLVO ANIMAÇÃO. Disponível em: <https://goo.gl/uMXcJG>. Acesso em: 04 mar. 2021.

INTERNET MOVIE DATABASE. TALO DE AIPO: O MONSTRO. Disponível em: <https://goo.gl/iU2dDK>. Acesso em: 04 mar. 2021.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*: Historia psicológica del cine alemán. Tradução: Héctor Grossi. Barcelona: Paidós, 1985.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LIRA, Bertrand. *Luz e sombra*: significações imaginárias na fotografia do cinema expressionista alemão. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

NAGIB, Lúcia. The Politics of Impurity. In: JERSLEV, Anne; NAGIB, Lúcia. *Impure Cinema*: Intermedial and intercultural approaches to film. Londres: I.B.Tauris, 2014. p. 21-39.

PASOLINI, Pier Paolo. *A poesia do nôvo cinema*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, n. 7, 1966, p. 267-287.

PURVES, Barry. *Stop-motion*: s.m. técnica cinematográfica em que a câmera é parada e iniciada repetidamente. Porto Alegre: Bookman, 2011.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, Intertextualidade e "Remediação": Uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (org.). *Intermidialidade e estudos interartes*: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y Vanguardias Artísticas*: Conflictos, encuentros, fronteras. Barcelona: Paidós, 2004.

SANTANA, Ilma Esperança de Assis. *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

SOARES, Rosana de Lima. O maravilhoso mundo de Tim Burton e suas criaturas fantásticas. In: CÁNEPA, Laura Loguercio (org.). *Tim Burton, Tim Burton, Tim Burton...* São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2016.

SPROCCATI, Sandro. *Guia de História da Arte*. Sandro Sproccati (org.). Lisboa: Editora Presença, 1999.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*, Florianópolis, Nº 51, 2006, p. 19-53. Disponível em: <https://goo.gl/H5nXnf>. Acesso em: 04 mar. 2021.

THE MUSEUM OF MODERN ART. *Tim Burton*. Nova York, 2009-2010. Catálogo. Disponível em: <https://goo.gl/D6F619>. Acesso em: 04 mar. 2021.

THE MUSEUM OF MODERN ART. *Vincent van Gogh The Starry Night Saint Rémy, June 1889*. Nova York. Disponível em: <https://goo.gl/i8oqP1>. Acesso em: 04 mar. 2021.

THE NATIONAL MUSEUM OF ART, ARCHITECTURE AND DESIGN. *Edvard Munch The Scream, 1893*. Noruega. Disponível em: <https://goo.gl/inhYQG>. Acesso em: 04 mar. 2021.

TODOROV, Tzvetan, 1939. Introdução à literatura fantástica. Tradução: Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2014.

UCHÔA, Fábio Raddi. *O MENINO E O MUNDO* (2013) DE ALÊ ABREU: campo-cidade, estilo indireto livre e o direito à cidade. In: XXVI Encontro Anual da Compós, São Paulo, 2017. *Anais eletrônicos...* São Paulo, Compós, 2017. Disponível em: <https://goo.gl/ouWZuV>. Acesso em: 04 mar. 2021.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. *The works of Tim Burton*: margins to mainstream / edited by Jeffrey Andrew Weinstock. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

WIKIA. *Tim Burton e Vincent Price*. Disponível em: <https://goo.gl/5Pcb6g>. Acesso em: 04 mar. 2021.

WOODS, Paul A. *O estranho mundo de Tim Burton*. 2. ed. São Paulo: LeYa, 2015.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZACHAREK, Stephanie. A Noiva Cadáver. In: WOODS, Paul A. *O estranho mundo de Tim Burton*. 2. ed. São Paulo: LeYa, 2015. p. 284-286.

FILMES ESTUDADOS

A FANTÁSTICA Fábrica de Chocolate. Produção de Brad Grey e Richard D. Zanuck. Burbank (EUA): Warner Bros Pictures, 2005. 1 DVD (115 min aprox.).

A NOIVA Cadáver. Produção de Tim Burton e Allison Abbate. Burbank (EUA): Warner Bros Pictures, 2005. 1 DVD (77 min aprox.).

FRANKENSTEIN. Direção: James Whale. Estados Unidos: Universal Pictures, 1931. (71 min).

FRANKENWEENIE. Produção de Tim Burton e Allison Abbate. Burbank (EUA): Walt Disney Pictures, 2012. 1 DVD (87 min aprox.).

NOS Domínios do Terror. Produção de Robert E. Kent. Califórnia (EUA): Metro-Goldwyn-Mayer, 1963. 1 DVD (120 min aprox).

O ESTRANHO Mundo de Jack. Produção de Tim Burton e Denise Di Novi. Burbank (EUA): Walt Disney Pictures, 2008. 1 DVD (77 min aprox.).

SWEENEY Todd: O Barbeiro Demoníaco da rua Fleet. Produção de Richard D. Zanuck, Walter Parkes, Laurie MacDonald e John Logan. Burbank (EUA): Warner Bros Pictures, 2007. 1 DVD (116 min aprox.).

VINCENT, 1982. Bônus especiais. In: O Estranho Mundo de Jack. Produção de Tim Burton e Denise Di Novi. Burbank (EUA): Walt Disney Pictures, 2008. 1 DVD (77 min aprox.).

YOUTUBE. *O Gabinete do Dr. Caligari*. Disponível em: <https://youtu.be/V1g6bwhwsCI>. Acesso em: 04 mar. 2021.

OBRAS DE TIM BURTON

ANO	OBRA
1971	• *A ilha do Doutor Agor* (*The Island of Doctor Agor*) • *O homem das cavernas pré-histórico* (*Prehistoric Caveman*) • *Houdini: a história não contada* (*Houdini: The Untold Story*)
1972	• *Sonhos de Tim* (*Tim's Dream*) • *1997* (*1997*)
1975	• *O Gigante Zlig* (*The Giant Zlig*)
1979	• *Talo de aipo: O monstro* (*Stalk of the celery monster*) • *Doutor do Destino* (*Doctor of Doom*) • *Rei e polvo animação* (*King and Octopus Animation*)
1981	• *O cão e a raposa* (*The Fox and the Hound*)
1982	• *Luau* (*Luau*) • *Vincent* (*Vincent*) • *João e Maria* (*Hansel and Gretel*)
1983	• *Fábrica de Sonho* (*Dream Factory*)
1984	• *Frankenweenie* (*Frankenweenie, live-action*) • *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa* (*Aladdin and His Wonderful Lamp*)
1985	• *As Grandes Aventuras de Pee-Wee* (*Pee-Wee's Big Adventure*)
1986	• *O Jarro* (*The Jair*)
1988	• *Os Fantasmas se Divertem* (*Beetlejuice*)
1989	• *Batman* (*Batman*) • *Beetlejuice* (*Beetlejuice*) – série para TV
1990	• *Edward Mãos de Tesoura* (*Edward Scissorhands*)
1992	• *Batman: O Retorno* (*Batman Returns*)
1993	• *O Estranho Mundo de Jack* (*Tim Burton's The Nightmare Before Christmas*) • *Vida de cachorro* (*Family Dog*) – série para TV
1994	• *Ed Wood* (*Ed Wood*) • *Um gaiato no navio* (*Cabin Boy*) • *Conversas com Vincent* (*Conversations with Vincent*)
1995	• *Batman Eternamente* (*Batman Forever*)
1996	• *James e o Pêssego Gigante* (*James and the Giant Peach*) • *Marte Ataca!* (*Mars Attacks!*)
1999	• *A Lenda do Cavalheiro Sem Cabeça* (*Sleepy Hollow*)
2000	• *O Mundo de Stainboy* (*The world of Stainboy*) • *Perdido em Oz* (*Lost in Oz*) – Filme para TV
2001	• *O Planeta dos Macacos* (*Planet of the Apes*)
2003	• *Peixe Grande e suas Histórias Maravilhosas* (*Big Fish*)
2005	• *A Fantástica Fábrica de Chocolate* (*Charlie and the Chocolate Factory*) • *A Noiva Cadáver* (*Corpse Bride*)
2006	• *Bones* (videoclipe banda The Killers)
2007	• *Sweeney Todd: O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet* (*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*)

2009	• *9 – A Salvação* (*9*)
2010	• *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*)
2012	• *Abraham Lincoln: Caçador de Vampiros* (*Abraham Lincoln: Vampire Hunter*) • *Here With Me* (videoclipe banda The Killers) • *Sombras da Noite* (*Dark Shadows)* • *Frankenweenie* (*Frankenweenie*)
2013	• *Capitão Sparky vs. Os discos voadores* (*Captain Sparky vs. The Flying Saucers*)
2014	• *Grandes Olhos* (*Big Eyes*)
2016	• *Alice Através do Espelho* (*Alice Through the Looking Glass*) • *O Lar das Crianças Peculiares* (*Miss Peregrine's home for peculiar children*)
2019	• *Dumbo* (*Dumbo*) – versão *live-action* para Walt Disney Pictures

FONTE: A autora (2021).

POEMA VINCENT (1982)

Vincent Malloy is seven years old
He's always polite and does what he's told
For a boy his age, he's considerate and nice
But he wants to be just like Vincent Price

...

He doesn't mind living with his sister, dog and cats
Though he'd rather share a home with spiders and bats
There he could reflect on the horrors he's invented
And wander dark hallways, alone and tormented

...

Vincent is nice when his aunt comes to see him
But imagines dipping her in wax for his wax museum

...

He likes to experiment on his dog Abercrombie
In the hopes of creating a horrible zombie
So he and his horrible zombie dog
Could go searching for victims in the London fog

...

His thoughts, though, aren't only of ghoulish crimes
He likes to paint and read to pass some of the times

While other kids read books like Go, Jane, Go!
Vincent's favourite author is Edgar Allan Poe

One night, while reading a gruesome tale
He read a passage that made him turn pale

...

Such horrible news he could not survive
For his beautiful wife had been buried alive!
He dug out her grave to make sure she was dead
Unaware that her grave was his mother's flower bed

...

His mother sent Vincent off to his room
He knew he'd been banished to the tower of doom
Where he was sentenced to spend the rest of his life
Alone with the portrait of his beautiful wife

...

While alone and insane encased in his tomb
Vincent's mother burst suddenly into the room
She said: "If you want to, you can go out and play
It's sunny outside, and a beautiful day"

...

Vincent tried to talk, but he just couldn't speak
The years of isolation had made him quite weak
So he took out some paper and scrawled with a pen:
"I am possessed by this house, and can never leave it again"

His mother said: "You're not possessed,

and you're not almost dead
These games that you play are all in your head
You're not Vincent Price, you're Vincent Malloy
You're not tormented or insane, you're just a young boy
You're seven years old and you are my son
I want you to get outside and have some real fun."

...

Her anger now spent, she walked out through the hall
And while Vincent backed slowly against the wall
The room started to swell, to shiver and creak
His horrid insanity had reached its peak

...

He saw Abercrombie, his zombie slave
And heard his wife call from beyond the grave
She spoke from her coffin and made ghoulish demands
While, through cracking walls, reached skeleton hands

...

Every horror in his life that had crept through his dreams
Swept his mad laughter to terrified screams!
To escape the madness, he reached for the door
But fell limp and lifeless down on the floor

...

His voice was soft and very slow
As he quoted The Raven from Edgar Allan Poe:

...

"and my soul from out that shadow
that lies floating on the floor
shall be lifted?
Nevermore..."

POEMA *VINCENT* (1982) – TRADUÇÃO LIVRE

Vincent Malloy tem sete anos
Ele é sempre educado e faz o que lhe é pedido
Para um menino de sua idade, ele é atencioso e simpático
Mas ele quer ser como Vincent Price

...

Ele não se importa em viver com sua irmã, cachorro e gatos
Embora ele preferisse dividir uma casa com aranhas e morcegos
Lá ele poderia refletir sobre os horrores que criou
E vagar por escuros corredores, sozinho e atormentado

...

Vincent é simpático quando sua tia vem visitá-lo
Mas imagina a mergulhando em cera para seu museu de cera

...

Ele adora fazer experiências com seu cachorro Abercrombrie
Na esperança de criar um horrível zumbi
Então ele e seu horrível cachorro zumbi
Poderiam sair a procura de vítimas nas brumas de Londres

...

Seus pensamentos, no entanto, não são apenas de crimes mórbidos
Ele gosta de pintar e ler para passar o tempo
Enquanto outras crianças leêm livros como "Vai, Jane, Vai!"
O autor favorito de Vincent é Edgar Allan Poe

...

Certa noite, enquanto lia um conto abominável
Ele leu uma passagem que o empalideceu
Tão horríveis notícias que ele não seria capaz de sobreviver
Pois sua bela esposa foi sepultada viva!
Ele cavou sua sepultura para ter certeza que ela estava morta
Inconsciente de que sua sepultura era o jardim da mãe dele

...

A mãe de Vincent o mandou para seu quarto
Ele sabia que seria banido para a torre da ruína
Onde ele foi condenado a passar o resto de sua vida
Sozinho com o retrato de sua bela esposa

...

Enquanto encerrado em sua tumba, solitário e insano
A mãe de Vincent entrou em seu quarto
Ela disse: "Se você quiser, pode ir lá fora brincar
O sol brilha lá fora, e é um lindo dia"

...

Vincent tentou falar, mas não conseguiu
Os anos de isolamento o enfraqueceram
Então ele pegou um papel e escreveu com sua caneta:
"Estou possuído por essa casa, e não posso mais partir"

...

Sua mãe disse: "Você não está possuído, e você não está quase morto
Esses jogos com os quais você brinca estão em sua cabeça
Você não é Vincent Price, você é Vincent Malloy
Você não está atormentado e insano, você é apenas um jovem menino
Você tem sete anos e é meu filho
Eu quero que você vá lá fora e se divirta de verdade"

...

Passada agora a raiva, ela caminhou através do corredor
E enquanto Vincent caminhava devagar em direção a parede
O quarto começou a crescer, a tremer e ranger
Sua horrenda loucura atingiu seu pico

...

Ele viu Abercrombie, seu escravo zumbi
E ouviu sua esposa o chamando além da sepultura
Ela falou de seu caixão e fez mórbidas exigências
Enquanto, através de paredes rachadas, o tocavam mãos de esqueletos

...

Todo horror de sua vida que havia rastejado em seus sonhos
Arrebatou sua louca gargalhada à gritos de terror!
Para escapar a loucura, ele correu até a porta
Mas caiu fraco e sem vida no chão

...

Sua voz era suave e muito lenta
Enquanto citava "O Corvo" de Edgar Allan Poe:
"e minha alma desenterrada da sombra
que deita flutuante no chão
deve ser levantada?
Nunca mais..."

SOBRE A AUTORA

ANNA CLAUDIA SOARES - Mestra em Comunicação e Linguagens na Linha de Pesquisa Estudos de Cinema e Audiovisual pela Universidade Tuiuti do Paraná. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pelo Centro Universitário Internacional UNINTER. Professora Universitária de Cursos de Graduação e Pós-Graduação. Pesquisadora na área da comunicação, do cinema e audiovisual, especificamente a intertextualidade, análise de estilo, direção de arte, comportamento do consumidor, expressionismo alemão, merchandising (editorial/social), análise de filmes publicitários e as produções do cineasta Tim Burton.

O Gabinete do Dr. Tim Burton: Estilo e Expressionismo Alemão em *Vincent* (1982) e *A Noiva Cadáver* (2005)

www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br
@atenaeditora
www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena Editora
Ano 2021

O Gabinete do Dr. Tim Burton: Estilo e Expressionismo Alemão em *Vincent* (1982) e *A Noiva Cadáver* (2005)

www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br
@atenaeditora
www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena Editora
Ano 2021